Biblioteca de artă

242

Arte și civilizații

Eduard Plietzsch

pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

«Pictura olandeză a fost atît de multilaterală, incit fiecare epocă și-a putut alege, din acest belșug de artă, ceea ce răspundea gustului ei, lăsînd la o parte ceea ce nu o mai satisfăcea. Favoarea publicului se îndrepta mereu către un alt maestru din trecut, fără ca aceste revalorizări și devalorizări să vlăguiască substanța artei olandeze.

. . . . . .

Nu e cazul să considerăm cu trufie unele greșeli de judecată comise de înaintașii noștrii, greșeli care azi ni se par de neînțeles ; aprecierile noastre estetice sînt la fel de supuse spiritului, concepțiilor despre artă și gustului vremii căreia îi aparținem.»

EDUARD PLIETZSCH

Vol. I și II lei 39

Eduard Plietzsch

pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

2

Eduard Plietzsch

pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

Editura Meridiane

Pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

Biblioteca de artă
Arte și civilizații

EDUARD PLIETZSCH
Holländische und flämische Maler des XVII. Jahrhunderts
2. Auflage 1972
© by VEB E.A. Seemann Verlag, Leipzig 1960

Toate drepturile
asupra prezentei ediţii în limba română
sînt rezervate Editurii Meridiane

Eduard Plietzsch

pictori olandezi şi flamanzi din secolul al XVII-lea

Vol. II

În românește de
ION HERDAN

EDITURA MERIDIANE
București, 1978

Pe coperta I

JAN-BAPTIST WEENIX
Ruine antice (detaliu)
Budapesta, Szépművészeti Múzeum

Pe coperta a IV-a :

Eduard Plietzsch
(fotografie)

MAEȘTRII ȘCOLII DE LA UTRECHT, PEISAGIȘTII ITALIENIZANȚI ȘI ACADEMIȘTII DIN HAARLEM

Cînd, în 1631, diplomatul și umanistul olandez Constantijn Huygens și-a scris autobiografia, a caracterizat și elogiat cu o uimitoare perspicacitate arta lui Rembrandt, în vîrstă atunci de abia douăzeci și cinci de ani. Totodată deplîngea refuzul tînărului pictor de a pleca în Italia. Rembrandt pretindea că „îi lipsea timpul pentru o astfel de călătorie“ și că, dealtfel, „și dincoace de Alpi se putea cunoaște tot ce avea mai bun pictura italiană“ — un pretext în care nu credea, desigur, nici el. Dacă i s-ar fi părut indispensabil să studieze la Roma, ar fi găsit, fără îndoială, „timpul“ necesar unei șederi îndelungate în Sud. Tablourile și gravurile maeștrilor italieni, cu care Rembrandt și-a îmbogățit ulterior colecția, i-au dat probabil anumite sugestii, dar nu l-au abătut din calea sa proprie, după cum nu l-au abătut nici lucrările de grafică ale unor artiști ca Cranach, Dürer și Holbein, pe care le poseda, sau miniaturile indiene, pe care le copiase în 20 de desene.

Cu o singură excepție (!), Italia rămăsese necunoscută și altor mari artiști olandezi : Frans Hals și Jan Steen, Ruisdael, Hobbema și Cuyp, Pieter de Hooch, Carel Fabritius și Vermeer, Jan van de Cappelle, Philips Koninck, Emanuel de Witte, Jan van Goyen și Paulus Pot-

ter. Excepția care confirmă regula o constituie Gerard ter Borch ; acesta petrecuse doi ani (1640—1641) la Roma, fără însă a fi influențat de arta italiană. Așadar, nu cei mai mari artiști ai Olandei au fost cei care, în veacul al XVII-lea, se îndreptau către miazăzi.

Țelul, aproape al tuturor pictorilor care se duceau în Italia, era Roma. Rari erau cei ce se opreau o vreme mai îndelungată la Florența ; unii făceau, de la Roma, scurte excursii de studiu pînă la Neapole. Printre puținii olandezi care au petrecut multă vreme la Veneția, cei mai renumiți au fost Leonard Bramer, Carel Dujardin, Andries Both și Giacomo Victors, pictor de păsări de curte. Dar, în timp ce compatrioții lor stabiliți la Roma pictau neobosit străzile și ruinele, campagna romană, cascada de la Tivoli și Monte Albano, olandezii în trecere prin Veneția nu s-au simțit ispitiți — fapt ciudat ! — să reproducă piața San Marco și canalele. Abia spre sfîrșitul secolului i-a dat în gînd pictorului de arhitecturi Caspar van Wittel („Vanvitelli“) — originar din Utrecht, a murit la Roma în 1736 — să picteze, printre altele, și o Vedere a Veneției. Remarcabilul tablou înfățișînd Palatul Dogilor văzut din largul mării (datat din 1697) se află la Muzeul Prado din Madrid.

Cercetările întreprinse de C. J. Hoogewerff prin arhive — și consemnate în lucrarea sa „De Bentvueghels“ apărută în 1952 — ne permit să fim bine informați asupra vieții duse de artiștii neerlandezi la Roma (Ilustrația 213).[1] Din 1623, pictorii olandezi și flamanzi, stabiliți în cartierul aflat între Porta del Popolo și Scara

---

[1] Atribuirea acestui desen lui Pieter van Laer este pe drept contestată. Faptul că, pe perete, figurează două caricaturi ale urîtului și diformului van Laer, iar dedesubtul lor în litere mari, porecla sa de batjocură „Bamboccio“, îl exclude ca autor.

Semnătura de pe verso — „Peeter Bombouts Pittor Haarlem“ — a fost adăugată ulterior de o mînă străină.

Spaniolă, se grupaseră în cercul artiştilor neerlandezi („Bent") ; mulţi dintre ei locuiau cîte doi, iar cei mai înstăriţi aveau şi un servitor — pe care se cuvine să ni-l închipuim nu ca pe un fecior de casă bună, ci ca pe o simplă slugă. Cercul „Bent" era foarte liber, neîmbrăcînd caracterul unei bresle sau asociaţii cu principii şi condiţii de admitere stricte. Acolo se întîlneau tinerii artişti, găsind, la nevoie, asistenţă şi ocrotire. Cercul le făcea rost de licenţa necesară vînzării pînzelor — pentru care colecţionarii italieni arătau, de pe atunci, mult interes — şi le apăra interesele împotriva atacurilor şi abuzurilor din partea răuvoitorilor membri ai Academiei de Artă Sf. Luca din Roma. Astfel de pildă, după ani lungi de conflicte, au fost respinse pretenţiile Academiei, care cerea ca pictorii neerlandezi stabiliţi la Roma să achite taxe, deşi nu făceau parte din ea.

Cu prilejul primirii unor noi membri în cercul „Bent-vueghels" (Păsări călătoare) aveau loc ceremonii grotești, de felul celor organizate de marinarii care trec linia ecuatorului ; aceste festivităţi scandalizau clerul roman, care vedea în această parodie de botez o batjocură a tainelor bisericeşti. Tinerilor artişti Bent-ul le conferea porecle care le rămîneau pînă la sfîrşitul vieţii şi care îşi băteau joc nu numai de slăbiciunile lor artistice, ci stigmatizau uneori pînă şi anumite infirmităţi fizice. Astfel, Jan-Baptist Weenix, care se bîlbîia, fusese supranumit „Ratel" (Sunătoare) ; diform, cu picioarele sale lungi şi micul său tors cocoşat, Pieter van Laer era poreclit „Bamboccio" adică Paiaţă sau Măscărici ; mîinii sale stîngi schiloade îi datora Jan Asselijn porecla „Crabbetje". Întorşi în Olanda, aceşti artişti au pictat pînă la sfîrşitul vieţii peisaje şi scene populare italieneşti — nu numai din convingere artistică, ci şi pentru că tablouri reprezentînd vederi şi tipuri populare din Italia aveau mult succes şi se vindeau uşor.

Amintirile spulberîndu-se treptat și repetarea veșnică a studiilor executate în Peninsulă ducînd la rutină, sîntem îndreptățiți să ne întrebăm de ce pictorii aceștia nu simțeau nevoia de a-și reîmprospăta impresiile printr-o nouă călătorie în Italia. A doua ședere în această țară a lui Carel Dujardin, la vîrsta de 52 de ani, constituie o excepție remarcabilă.

Pictorii întorși din Italia nu au exercitat o influență profundă asupra artiștilor băștinași și nu au alterat caracterul Școlii pur olandeze. Mai cu seamă pentru realiștii din Olanda, al căror stil plin de naturalețe se putea lipsi foarte ușor de formulele naturalismului italian, imitatorii olandezi ai lui Caravaggio nu au avut însemnătatea de care se vorbește atît de mult. Wilhelm von Bode a combătut ipoteza după care tablourile cu copii și tipuri din popor ale lui Frans Hals ar fi fost inspirate de operele elevilor lui Caravaggio : „Jucătorii, cîntăreții și prostituatele urmașilor olandezi ai lui Caravaggio sînt modele adoptînd poze teatrale, care nu au sînge cald în vene. Barocul uscat al concepției, coloritul, de cele mai multe ori lipsit de farmec, și tratarea nu fac decît să acuze această impresie. Cu totul altfel procedează Frans Hals ! Fiecare dintre personajele sale este rupt din viață, oferindu-se privirii cu o plasticitate desăvîrșită și cu siguranța efectelor picturale.“ (Bode, p. 150).

Vorbind de olandezii „italienizanți“, ne gîndim numaidecît la „Școala din Utrecht“. Dar, după cum am spus la început, nici la Utrecht nu a existat o mișcare artistică unitară. Romaniștii au pictat acolo compoziții de mărime naturală, iar Poelenburgh mici și delicate peisaje miniaturale. La Utrecht, Paulus Moreelse executa portrete pompoase, iar Jacob Duck scene mic-burgheze de gen și de cameră de gardă. Tot la Utrecht, Nicolaus Knüpfer picta compoziții alegorice și mitologice cu personaje gingașe ; cei doi Stoop scene realiste cu

călăreți și soldați ; J.D. de Heem naturi moarte ; Abraham Willaerts peisaje cu țărmuri de mare fantastice etc. Majoritatea discipolilor olandezi ai lui Caravaggio fiind originari din Utrecht, iar cei născuți în alte provincii stabilindu-se în acest oraș sau stînd acolo vremelnic, vom folosi și aici denumirea comodă de „Școala din Utrecht".

La Utrecht, veche reședință episcopală și oraș natal al Papei Hadrian al VI-lea, se aflau mulți catolici. Aceasta pare a fi explicația faptului că acolo pictura religioasă înflorea cu mai multă exuberanță decît în alte orașe. Dar să nu uităm că, de la sfîrșitul veacului al XVI-lea, Utrecht-ul devine, deasemeni, un centru al calvinismului. Pe de altă parte, un examen mai atent ne arată că, în opera epigonilor lui Caravaggio din Utrecht, tablourile religioase nu precumpăneau. Față de reprezentările mitologice și arcadiene, de scenele de joc și de muzică, de toți flautiștii, cîntăreții, chefliii, de prostituatele vesele, de femei puricîndu-se, de păstorițe etc., motivele biblice constituie o minoritate printre tablourile academiștilor din Utrecht.

Academiștii din Utrecht... Scriind aceste cuvinte, ne dăm seama limpede de distanța ce-i desparte pe epigonii olandezi ai lui Caravaggio de marele lor model. Căci numai academic nu a fost Michelangelo Merisi da Caravaggio ! A fost deschizător de drumuri prin faptul că a depășit formulele tradiționale împietrite pînă la manierism, dedicîndu-se neînfricat studiului lumii reale. Dar, înlăturînd fortuitul din împrejurările zilnice și reducînd acestea la esențial și la maximum de expresivitate, a creat un stil de o simplitate măreață. Tonalitățile sale surde — roșcat, verde închis, albastru, maroniu de argilă și galben de lămîie — și jocurile de umbre și lumini care sculptează personajele precum niște statui, smulg operele sale josniciei naturalismului brutal pentru a le înălța în

sfera marii arte. Dacă epigonii olandezi s-au mulțumit cu o superficialitate de mult efect, fără a se inspira din duhul său, aceasta se datorește — fiindu-le totodată și scuza — faptului că nu l-au cunoscut pe maestru personal. Omorînd pe un nobil în duel, Caravaggio fusese constrîns să fugă din Roma în 1606 ; primindu-și grațierea, a murit în drum spre Roma în vara anului 1609. Cu excepția lui Terbrugghen, sosit la Roma în 1604, dar care, în vîrstă de abia șaisprezece ani, probabil nu-l va fi cunoscut personal pe ilustrul, dar și foarte arogantul maestru, toți ceilalți romaniști din Utrecht au călătorit în Italia după 1610.

Primul după Terbrugghen, căruia, datorită superiorității sale de pictor îi vom consacra un capitol special, a sosit în Italia, în 1610 : *Gerard van Honthorst,* născut la Utrecht în 1590.

Ca și majoritatea romaniștilor ce gravitau în judul Școlii din Utrecht, el a fost elevul lui Abraham Bloemaert, care nu cunoscuse Italia. Bloemaert a murit foarte vîrstnic în 1651 ; dar, născut în 1564, acest peisagist și, mai tîrziu, manierist academist, aparține prin originea și concepția sa veacului al XVI-lea, care nu intră în limitele prezentei lucrări.

Dacă Bloemaert a fost unul dintre cei mai prețuiți pictori olandezi ai timpului, elevul său van Honthorst a dobîndit o și mai mare celebritate internațională, care dăinuie pînă azi. Tablourile sale profane și religioase, scenele lui nocturne cu artificiale efecte de lumină, cărora le datora în Italia porecla de „Gherardo delle Notte“, continuă să se numere printre cele mai populare opere olandeze din prima treime a secolului XVII. Ca și flamanzii Rubens și Van Dyck, pictorul acesta din Utrecht a fost — un caz rar întîlnit în istoria artei olandeze — un adevărat personaj, un bogătaș în măsură să împrumute suma de 35 000 de florini Reginei Boemiei, văduva „Regelui de iarnă“, stabilită, în acea vreme, în orașul olandez Rhenen.

În Italia, unde, din 1610, a trăit doisprezece ani, Honthorst a primit, încă din tinerețe, comenzi de tablouri de altar pentru biserici și mînăstiri. Protectorii săi erau cardinalul Scipione Borghese, marchizul Giustiniani și, la Florența, Cosimo al II-lea de Medici. Întors la Utrecht, în 1622, a pictat portrete și tablouri decorative pentru prințul Ferdinand Heinrich. În 1628, Carol al II-lea l-a invitat la Londra, în calitate de portretist. Regele Christian al Danemarcei i-a comandat o suită de tablouri istorice, pentru execuția cărora artistul ceru suma, pe atunci fabuloasă, de 37 000 de florini ; Honthorst a lucrat și pentru Electorul de Brandenburg. Autoportretul său din 1655 (Rijksmuseum, Amsterdam) ni-l înfățișează ca pe un domn distins, îmbrăcat cu o eleganță discretă. Măsurîndu-l pe vizitator cu o privire rece și distantă, el desenează la o masă pe care se află un lanț de aur, al cărui medalion poartă chipul Reginei Christina a Suediei. În locul unui buchet de flori proaspete, prezența revelatoare a unui model de gips reprezentînd o anatomie de bărbat mușchiulos.

Chiar și tablourile religioase din tinerețe, pictate în Italia, vădesc o tehnică demnă de stimă și căutarea unei forme autonome grandioase. Influența lui Caravaggio și a italienilor din cercul său este însă atît de pronunțată, încît nu putem plăti acestor compoziții, ușor rigide și lipsite de personalitate și viață, decît un tribut de respect fără căldură. Celebrele scene nocturne ale artistului — mai cu seamă cea învăluită de strălucirea supranaturală ce o iradiază trupul gol al pruncului Iisus în iesle — exercită asupra privitorului o fascinație mai puternică.

De o simțire adîncă par a fi dictate cele mai frumoase scene nocturne ale artistului : „Eliberarea sfîntului Petru din închisoare“ (Colecția Archibald Campbell, Londra), „Nașterea lui Hristos, cu doi îngeri care i se închină“ (Uffizi), precum și „Adorarea păstorilor“ (Muzeul

din Köln — Ilustrația 214), tablou pictat în Italia, în 1622, cu puțină vreme înaintea întoarcerii artistului în Olanda. Dar ne cuprinde îndoiala atunci cînd aceleași mijloace și efecte de lumină, folosite pentru tablouri aparent pline de evlavie și izvorîte din profunzimea inimii, revin în pînze foarte realiste, ba aproape voluptoase, ca, de pildă, „Despăduchere la lumina unei lumînări“ (Muzeul din Basel — Ilustrația 215), „Masa de cheflii“ (Pinacoteca din München ; Uffizi, Florența ; altădată în colecția Steengracht din Haga, azi la Muzeul din Utrecht etc.), precum și zugrăvirea frustă a unui bărbier care trage o măsea în centrul unui cerc de curioși (Galeria din Dresda — Ilustrația 216). Efectele de lumină nocturnă se trădează din plin ca arbitrare exerciții de virtuozitate atunci cînd Honthorst le folosește pentru reprezentarea unor întîmplări biblice și istorice care s-ar putea desfășura și în plină zi (printre altele „Moartea lui Seneca“, Muzeul Central din Utrecht ; „Batjocorirea lui Hristos“, St. Dominicuskerk, Amsterdam ; „Fiul risipitor printre prostituate“, Pinacoteca din München ; „Hristos la Caiafa“, National Gallery, Londra).

Neîntrecută este perfecțiunea tehnică a acestor pînze, a căror popularitate o dovedesc copiile și variantele executate de însuși autorul. Subtilele alternări de umbre și lumină, pricinuite de o lumînare așezată pe podea sau lateral și a căror radiație blîndă luminează figurile oblic de jos în sus, sînt redate cu virtuozitate. Așadar, în fața laturii anterioare a mesei, șade un bărbat cu o tichie cu pene în cap, a cărui siluetă dezinvoltă se profilează în mod fermecător pe sursa invizibilă de lumină din spatele său. Părțile luminate prezintă tonalități galben-deschis cu refracții albăstrui, roșii și verzi. Centrul frumoasei pînze intitulate „Adorarea păstorilor“ (Muzeul din Köln) este luminat și tratat în acvamarin și trandafiriu deschis, iar părțile

umbrite realizează o armonie de lila, galben de crom, cărămiziu, galben-maroniu și albastru închis. Nuanțele, estompate, sînt așternute cu o netezime desăvîrșită, apărînd uneori chiar sticloase ; magistrale sînt desenul și perfecțiunea plastică.

Întors în Olanda, Gerard Honthorst a trăit pînă la sfîrșitul vieții (1656) la Utrecht, orașul său natal, cu excepția unei șederi mai lungi la Haga și a cîtorva călătorii în Anglia și Danemarca. A continuat să picteze tablouri de gen, alegorii, picturi decorative murale și de plafon, precum și portrete pline de eleganță, renunțînd aproape complet la zugrăvirea acelor scene nocturne scăldate de lumina unei lumînări, care fuseseră specialitatea sa. Motivele împrumutate din pictura de gen olandeză erau tratate de el nu în spiritul școlii autohtone a lui Frans Hals, ci după savante „rețete“ de atelier. În acest domeniu, este caracteristic bustul, de mărime naturală, al unui muzicant rîzînd, îmbrăcat cu eleganță în veșminte de mătase și purtînd o tichie cu pene (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 217). Gestul cu care bărbatul acesta bărbos ține vioara în sus cu mîna stîngă, în timp ce, cu mîna dreaptă, ridică paharul în sănătatea privitorului, poziția oblică a trupului — toate acestea sînt calculate cu infinită subtilitate și integrate pînzei în mod iscusit ; dar efectul nu este mai puțin artificial și ireal decît rîsul împietrit pînă la schimonosire. Trebuie spus însă răspicat că, în unele tablouri, mai cu seamă în primele sale scene nocturne, Gerard Honthorst a știut să redea în mod fermecător zîmbetul încîntător al Madonei și al îngerilor, și, cu multă gingășie, rîsul voios al tinerelor femei zburdalnice.

„Concertul“, de mărime naturală, datat din 1624, poate fi considerat ca o operă reprezentativă a perioadei olandeze (Luvru, Paris — Ilustrația 218). Prezența unor putti jubilînd, care plutesc deasupra capetelor muzicienilor,

ne arată numaidecît că artistul nu a avut de gînd să copieze realitatea.[1]

Tinerele femei robuste, nu lipsite de un farmec glumeț în ciuda masivității lor, poartă costume de fantezie și și-au împodobit capul, ca de mascaradă, cu pene pestrițe. Prinsă pe viu este expresia celor doi tineri cîntăreți cufundați în muzică ; cel din stînga, bătînd măsura cu mîna stîngă, ne amintește prin vioiciunea sa de „Băieții cîntînd cu acompaniament de flaut“ de Frans Hals (Galeria din Berlin) și de „Băieții cîntînd“ de la Muzeul din Kassel. Concordanța este, bineînțeles, pur fortuită și se explică prin identitatea motivului tratat. Personajele fiind privite în racursiu dintr-o perspectivă îngustă, tabloul acesta de mari dimensiuni va fi fost așezat desigur deasupra unei uși sau a unui șemineu. De la locul său inițial, splendida pînză producea, fără îndoială, un efect sărbătoresc.

În decursul ultimelor decenii, desenul lui Gerard van Honthorst a devenit mai dur, coloritul mai sec, umbrele mai greoaie. Cel mai grăitor exemplu, în această privință, ni-l oferă un tablou executat în 1655 : „Suzana la baie“ (Galeria Borghese, Roma). Migala uimitoare a execuției tehnice nu lasă nimic de dorit. Dar atitudinile celor doi moșnegi și a Suzanei care scoate un țipăt și al cărei trup gol este redat atît de puțin senzual încît, la prima vedere, ni se pare a avea în fața ochilor un corp de bărbat, nu sînt decît poze împietrite. Privind portretele tîrzii ale lui Honthorst, acele tablouri reci și corecte reprezentînd persoane distinse a căror rigiditate apare uneori bățoasă, iar fizionomia cu totul inexpresivă, ne întrebăm de ce atîtea capete încoronate și atî-

---

[1] Îngeri plutind în văzduh apar și în unele portrete burgheze și foarte realiste din pictura olandeză. În acest caz, ei simbolizează sufletele unor rude decedate.

ția aristocrați au ținut cu tot dinadinsul să fie pictați de acest portretist plicticos.

Dacă, apreciind opera lui Gerard von Honthorst, ne limităm la capodoperele sale, tablourile imitatorilor olandezi ai lui Caravaggio — Baburen, Crabeth, Bijlert, Stomer, Bor — par, prin comparație, de mîna a doua. Nici unul din acești pictori nu îl egalează pe Honthorst pe tărîmul inventivității și al fecundității.

Dirck van Baburen — care a trăit la Utrecht de la 1590 pînă la 1624 și își făcuse studiile la Roma (1617—1620) — își însușise stilul lui Caravaggio într-atît încît a sa „Înmormîntare a lui Hristos", aflată în capela bisericii San Pietro in Montorio din Roma (și după care Muzeul din Utrecht posedă o variantă mai puțin izbutită), pare, la prima vedere, a fi o copie exactă a tabloului lui Caravaggio de la Pinacoteca Vaticanului. În cei patru ani care i-au mai fost hărăziți după întoarcerea sa în patrie, el a pictat, pe lîngă tablouri religioase, busturi de personaje dubioase : codoașe, lăutari și cheflii. Una din aceste pînze — codoașa cu prostituată cîntînd din lăută, căreia un bărbat îi arată un galben — a intrat ulterior în posesia lui Vermeer din Delft care a reprodus-o pe pereții a două din interioarele sale : „Doamnă cîntînd la clavecin", National Gallery, Londra și „Concertul", Muzeul Gardener, Boston (Datat 1622) ; Boston, Museum of Fine Arts — Ilustrația 219. O variantă originală [?] se află la Rijksmuseum, Amsterdam). Aceste scene de gen ale lui Baburen, cu personaje văzute pînă la brîu, nu se deosebesc de cele ale altor romaniști din Utrecht nici prin costum, nici prin concepție sau motiv ; ele se deosebesc însă total prin neasemuita tehnică picturală. Baburen avea o preferință pentru efecte pîlpîitoare, obținute prin contraste puternice de umbre și lumini. Impresia de neliniște este accentuată de juxtapunerea pestriță de culori locale — gal-

ben, brun, roșu, verde, albastru —, de așternerea de pete de culoare și de falduri dure, aproape decupate.

În mod obișnuit, *Jan van Bijlert* (1605—1671) din Utrecht este amintit alături de Baburen, deși nu merită, de fapt, acest privilegiu. Întors din Italia, a pictat și el tablouri, atît de îndrăgite, cu cheflii, muzicanți și alte tipuri de oameni voioși din popor, văzuți pînă la brîu. Ca și alți artiști din Utrecht — Bloemaert și Moreelse — a înfățișat adesea vivandiere și păstorițe pe jumătate dezgolite, ale căror pălării sînt împodobite cu flori și cu cîte o pană mare (Ilustrația 220). Deși femeile acestea tinere își dau aere foarte fîșnețe, execuția complet lipsită de temperament și uscătimea coloritului fac ca tablourile să fie plicticoase. Caracteristice pentru firea de filistin a lui Jan van Bijlert sînt cele două pînze de la Galeria din Braunschweig : tînăra femeie care cîntă din lăută, aruncîndu-ne o privire peste umărul gol, și Madona cu pruncul, care, luînd aceeași atitudine, își îndreaptă către privitor capul legat cu o basma cenușie.[1] Amîndouă femeile cu fața netedă și privirea galeșă ar părea insuportabil de sentimentale, dacă coloritul surd și stîngăcia desenului nu le-ar zădărnici efectul.

Paulus Bor (spre 1600—1679) și-a desfășurat activitatea mai cu seamă la Amersfoort, departe așadar de centrele culturale ale Olandei. Iată poate explicația originalității multor pînze ale sale, care se deosebesc de maniera pictorilor din Utrecht. Se cuvine să nu-l supraestimăm pe artist, pentru că a făcut doar voie de nevoie. Bor este un om așezat, flegmatic, neajutorat. Din aceste lipsuri și defecte se ivesc însă și virtuți. Uneori, stîngăcia naivă cu

---

[1] Madona, atribuită uneori mai multor pictori ai Școlii franceze, este, după părerea mea, în mod neîndoielnic o operă a lui Jan van Bijlert.

care dispune personajele obține efecte atît de stranii, încît ne uluiește printr-o îndrăzneală irațională. Tonalitățile de bază ale coloritului estompat sînt un albastru rece, un gri de oțel, un galben surd, un verde măsliniu și un alb muced. Ciudată este predilecția sa pentru trupuri buhăite : la Rijksmusem din Amsterdam, se află un tablou de mari dimensiuni, „Găsirea lui Moise", în care unul și același model — o femeie grasă — apare de cinci ori, în poze diferite. În pastoralele sale lîncezesc, nemișcate, personaje lenețe, cu capul plecat și învăluit de umbră ; dealtfel, mintea lor pare la fel de adormită (Ilustrația 221). Fapt ciudat, în pofida trupurilor lor greoaie, personajele acestea îndesate nu par respingătoare ; aceste scene bucolice iradiază o gravitate pătrunsă de ușoară melancolie.

Bor a studiat și el timp îndelungat la Roma. În 1628 s-a întors la Amersfoort, dar pare a se fi oprit o vreme la Utrecht, deoarece, în 1631, a donat o Madonă spitalului Sf. Job. Va fi fost oare și la Amsterdam ? Două din pînzele sale — „Închinarea Crailor de la Răsărit" (datat din 1634, tabloul se află la Muzeul din Amersfoort) și „Iisus printre învățați" (odinioară în colecția Kribben, Berlin) — sînt inspirate în mod vădit de unele tablouri pictate de Rembrandt în prima perioadă, zisă „de Amsterdam" ; dar le lipsește încă acea spontaneitate plină de libertate, ce caracterizează pastoralele și tablourile sale mitologice de mai tîrziu.

Dacă apartenența acestui excentric din Amersfoort la Școala din Utrecht rămîne discutabilă, cea a lui *Nicolaes van Galen* este și mai îndoielnică. Născut la Hasselt între 1620 și 1625, pictorul a fost cămătar și administratorul spitalului orașului și a murit după 1683. De el nu cunoaștem decît un singur tablou, acea pînză extraordinară denumită „Dreptatea împărțită de contele Willem cel Bun" (Pri-

măria din Hasselt — Ilustrația 222). Alte pînze de ale sale nu sînt menționate nici în inventarul de artiști contemporani, nici în cataloage vechi de colecții și licitații.

Pictînd în 1657 acest tablou istoric de dimensiuni mari (190×203 cm), Nicolaes van Galen a creat o operă al cărei stil nu mai corespundea epocii. Hendrick Terbrugghen, cel mai de seamă artist al Școlii din Utrecht, murise de 28 de ani, iar Gerard van Honthorst, dispărut în 1656, nu mai era demult la apogeul carierii sale. Ca și în cazul lui Paulus Bor, izolarea în care artistul trăise în orășelul Hasselt din provincia Overijssel poate fi la originea acestei opere pline de forță și de originalitate, rămasă neatinsă de influența romaniștilor din Utrecht. Marea deosebire dintre tabloul acesta și cele ale celorlalți imitatori olandezi ai lui Caravaggio constă în rafinamentul și neasemuita subtilitate a coloritului. În stînga, efectul coloristic izvorăște din tonuri verde-argintiu, roșu trandafiriu, somon, portocaliu palid și violet deschis. Pe cei doi martori, cu privirea plină de gravitate, din partea dreaptă a pînzei, artistul i-a redat într-un mod atît de atemporal, încît ei par a fi zugrăviți de un pictor, excepțional de înzestrat, de tablouri istorice din veacul al XIX-lea. Veșmintele lor albe și cenușiu-albăstrui sînt înviorate de trandafiriul unei eșarfe, de transparența, cu irizări verzi ca apa mării, a umbrelor, de găitane argintii și aurii, precum și de roșul deschis al unei toci de mătase. Tabloul dosebindu-se de cele ale romaniștilor din Utrecht și prin subiectul împrumutat din istoria țării, originile artistice ale lui Nicolaes van Galen rămîn nelămurite.[1]

---

[1] Tabloul reprezintă decapitarea unui guvernator de provincie, care furase frumoasa vacă a unui țăran nevoiaș, substituindu-i un animal bolnav. La începutul secolului XVII, numeroși graficieni și pictori au zugrăvit această întîmplare legendară, situată în Olan-

Din punct de vedere coloristic, tabloul este la fel de străin și de Rembrandt, deși unele personaje sînt concepute ca anumite tipuri din școala acestuia. Prin atitudinea sa și distribuirea luminii, guvernatorul îngenuncheat prezintă o oarecare asemănare cu un mic studiu, aflat la Galeria din Berlin, înfățișînd un bărbat care se roagă ; această lucrare, atribuită în mod greșit de către Hofstede de Groot lui Carel Fabritius, aparține, fără îndoială, unui artist din cercul lui Rembrandt (catalogul de tablouri din Berlin, nr. 819 A). Poziția oblică și tipul contelui, în fața căruia duhovnicul și-a deschis Biblia, amintește oarecum de un tablou al lui Jan Lievens reprezentînd un învățat bărbos a cărui masă de lucru este acoperită cu cărți și pergamente (Hans Schneider, „Jan Lievens", Haarlem, 1932, cat. nr. 74) ; lăncierul din umbră, în spatele sabiei călăului, evocă deasemeni figura războinicului cu toca crăpată, care apare în „Chefliul" lui Lievens (Galeria din Berlin — cat. nr. 1808).

Pictorii înrudiți prin stilul lor, care pot fi socotiți fără rezervă ca aparținînd Școlii romaniștilor din Utrecht, alcătuiesc așadar un grup relativ restrîns și ușor de cuprins dintr-o privire. Incomparabil mai numeroși sînt peisagiștii olandezi care, originari din Haarlem, Amsterdam și Utrecht, din Rotterdam, Haga și alte orașe mai mici, au trecut Alpii pentru a reda fidel natura meridională sau a o transfigura în mod romantic.

Cornelis van Poelenburgh s-a născut la Utrecht probabil în jurul anului 1586, și a murit în același oraș, în 1667 ; el se numără prin-

---

da meridională, în veacul al XIV-lea. Admirabilul tablou al lui N. van Galen se deosebește complet, prin latura formală, de toate creațiile anterioare.

tre peisagiștii care operează tranziția de la veacul al XVI-lea la cel următor. Fusese elevul lui Abraham Bloemaert, manierist și academist din Utrecht, pe al cărui stil îl regăsim în unicul tablou de dimensiuni mai mari (un metru și jumătate) al discipolului său : într-un peisaj arcadian, Amaryllis îi întinde lui Myrtill (travestit în fată), cununa învingătorului, care revine celui ce sărută mai bine (Galeria din Berlin). Gingășiei subiectului acestui tablou cu multe personaje îi corespunde voioșia coloritului. Pînza face parte dintr-un ciclu, executat în 1635, după pastorala „Il pastor fido“ de G. B. Guarini, pentru care o scenă a fost pictată de Bloemaert.

În 1617, anul în care Cornelis van Poelenburgh s-a instalat la Roma, pentru vreo opt ani (întreruptă de o scurtă ședere la Florența, la invitația Marelui-Duce de Toscana), Adam Elsheimer murise de șapte ani. Totuși, din timpul lui Houbraken pînă azi, se afirmă că Poelenburgh ar fi fost puternic influențat, la Roma, de peisajele acestui pictor idilic german — afirmație spulberată de o cercetare atentă. Adam Elsheimer lucra extrem de încet: în cei zece ani de ședere neîntreruptă la Roma, pictase atît de puține tablouri încît, în scrisoarea sa de condoleanțe în care deplîngea cu adîncă emoție moartea prematură a „scumpului Adam“, Rubens deplora „lenevia“ sa. După cum scrie un amator de artă contemporan, G. Manicini din Roma, cele cîteva tablouri ale lui Elsheimer, care se găseau în Orașul Etern, se aflau „în posesia unor principi sau a unor persoane care le țin ascunse pentru a preveni vreun furt“. Dar nu ne putem îndoi, desigur, că Poelenburgh a avut totuși prilejul să vadă unele pînze ale lui Elsheimer. În inventarul colecției W. van Wittenhorst (întocmit spre mijlocul secolului XVII) și în catalogul licitației David Grenier (Middelburg, 1712) sînt menționate chiar cîteva cópii executate de Poelenburgh după mici tablouri ale lui Els-

heimer, reprezentînd, de cele mai multe ori, sfinți pe un fond de peisaj indicat sumar. Însemnătatea și esența artei lui Elsheimer îi scapă însă cu desăvîrșire lui Poelenburgh ! Nu există nici o legătură intimă, nici o înrudire sufletească între creațiile, izvorîte dintr-o trăire profundă, ale maestrului minor german și peisajele arcadiene, fermecătoare desigur, dar reci și superficiale, imaginate de Poelenburgh.

După părerea mea, Cornelis van Poelenburgh nu a fost influențat în mod hotărîtor, la Roma, nici de pînzele lui Elsheimer, nici de oprele unui italian foarte apropiat de acesta, Carlo Saracini ; el s-a dedicat studiului nemijlocit al naturii meridionale. Exemple izbitoare, în această privință, ne sînt oferite de tablouri timpurii ca, de pildă, cel reprezentînd un castel ce încunună stîncile unui peisaj cu pădure, sau „Cascadele de la Tivoli“ (amîndouă tablourile se află la Pinacoteca din München — Ilustrația 223), „Baia Dianei“ cu atît de realistele taluzuri stîncoase (Prado, Madrid) și peisajul italian cu un oraș de munte (National Gallery, Londra — Ilustrația 224). [1] Aceeași afirmație se poate face despre numeroasele sanguine înfățișînd cu multă obiectivitate și precizie împrejurimile Romei, monumente din antichitate și ruine. Toată viața lui, artistul a folosit pentru scenele sale arcadiene studii după natură și peisaje italienești, pe care le popula cu femei scăldîndu-se, cu nimfe, uneori chiar cu mici personaje religioase ca Tobie cu Îngerul sau Sfînta Familie poposind în drum spre Egipt.

---

[1] Tabloul aflat la National Gallery din Londra, care pare a fi un studiu după natură, era atribuit altădată unui pictor italian necunoscut. În catalogul științific al galeriei, la care lucrează în momentul de față, Neil Mac Laren îl atribuie fără rezervă lui Poelenburgh. Libertatea cu care sînt tratate peisajul, foarte realist, și cele două personaje nu amintește, ce-i drept, de tipicele opere timpurii pictate de Poelenburgh în Italia.

Nenumărate sînt tablourile acestea, roade ale fanteziei, pictate de Cornelis van Poelenburgh, și toate de aceeași calitate. Dexteritatea tehnică este temeinică și desăvîrșită. Cînd înlăturăm verniul tulbure de pe micile pînze, ele strălucesc în puritatea lor imaculată, cu sclipiri de smalț proaspăt, ca în prima zi. Azurul limpede al aerului bate în portocaliul soarelui ce răsare la orizont. Umbra în care se cufundă apeductele dărăpănate și ruinele templelor are o transparență luminoasă ; depărtarea este învăluită într-o ceață vaporoasă ; la marginea pajiștii din prim plan, iarba și florile sînt tratate cu nespusă subtilitate. Numai rareori se întîmplă ca nesfîrșitele variațiuni pe aceleași puține teme să degenereze în rutină, pictorul căzînd în primejdia să imite pictura pe porțelan. Cele mai izbutite sînt scenele cu femei care se scaldă. Căci nimfele lui Poelenburgh nu sînt zîne eterice din „Visul unei nopți de vară", ci burgheze robuste care s-au dezbrăcat. Atunci cînd sînt surprinse de satiri, ele nu fug cu sprinteneală, ci mișcările lor greoaie trezesc în noi impresia că este vorba aici de un joc de societate nevinovat, oarecum de un joc de-a prinselea (Ilustrația 225).

După cum era de așteptat, grațioasele pînze ale lui Poelenburgh au repurtat un mare succes, fiind deci mult imitate. Dirck van der Lisse, Daniel Vertangen și Jan van Haensbergen, toți trei din Haga, au fost cei mai fericiți — deși și cei mai servili — imitatori ai săi. Artistul a fost invitat frecvent în Anglia de către Carol I, pentru a cărui soră, „Regina de iarnă", care locuia în Olanda, a pictat mici portrete și portrete de grup, executate cu o tehnică miniaturală și un colorit strălucitor. În 1628, a pictat portretul copiilor Reginei, al cărui original incontestabil se află în Galeria din Budapesta ; acest frumos tablou plin de haz ne înfățișează personajele în costume fanteziste, în fața unui peisaj idealizat.

Conform unei tradiții vechi, portretul de grup reprodus în lucrarea de față ni-l arată pe Cornelis von Poelenburgh prezentîndu-și soția lui Rubens, care venise să-l viziteze la Utrecht (Ilustrația 226). Rubens manifestînd interes și pentru pictori a căror artă se afla la antipozii stilului și temperamentului său — după cum ne dovedește preferința sa pentru Elsheimer și Jan Brueghel cel Bătrîn — nu ne vine greu să înțelegem că prețuia cum se cuvenea admirabila artă miniaturală a lui Cornelis van Poelenburgh. În tot cazul, se știe cu siguranță că, în timpul ședерii maestrului flamand în Olanda (1627), Cornelis van Poelenburgh l-a însoțit în atelierele altor pictori din Utrecht.

Abia douăzeci de ani după întoarcerea lui Poelenburgh din Italia, au sosit la Roma cei mai de seamă peisagiști olandezi, italienizanți : Berchem, Both și Dujardin. Între acești artiști, născuți spre 1620, și Cornelis van Poelenburgh exista o deosebire de vîrstă de peste treizeci de ani. În concepția despre peisaj, care le era comună tuturor, nu apare, la prima vedere, deosebirea dintre generații. Cei trei pictori mai tineri idealizează, ca și Poelenburgh, impresiile trezite de natură ; peste veselele lor pajiști — pe care le populează cu țărani voioși în loc de nimfe — se întinde deasemeni legendarul cer „veșnic albastru“ al Italiei. Acestor trei maeștri le vor fi consacrate capitole speciale, întrucît fiecare dintre ei a pictat opere de primul ordin, potrivit talentului și domeniului său. În ceea ce privește pe numeroșii, și mai mult sau mai puțin înzestrații imitatori ai lor, ne putem mulțumi cu o simplă enumerare, deoarece nici unul nu a îmbogățit peisajul italienizant cu vreun tablou original.

Iată numele lor : Willem Romeyn, Johannes Sonjé, J. F. Soolmaker, Michiel Carré, Jan van der Bent, Willem de Heusch, Jan Wils, Frederick de Moucheron. Din mulțimea de epigoni reies doar trei personalități cu un carac-

ter mai acuzat : Jan Asselijn, Adam Pijnacker și Johannes Hackaert.

Jan Asselijn s-a născut, spre 1610, în Olanda și nicidecum — așa cum se credea în trecut — în portul francez Dieppe ; el a murit la Amsterdam, în 1652. Se spune că fusese elevul lui Eaias van de Velde — afirmație pe care nu o infirmă tablourile sale timpurii înfățișînd lupte de călăreți ; cele mai cunoscute dintre acestea sînt marile reprezentări fanteziste ale bătăliei de la Lützen, executate în 1634 și 1635 (Galeriile din Braunschweig, Emden și Copenhaga). Tehnica picturală este la fel de uscată și desenul nu mai puțin dur ca în tablouri cu încăierări de călăreți pictate de E. van de Velde, J. M. de Jonge și Palamedes Palamedesz. Italia i-a redat lui Asselijn libertatea artistică. În anii lui de studiu la Roma (1641—1645), acest pictor excelent și desenator obiectiv devine un artist plin de temperament, care descoperă natura și oamenii, împrumutînd o cale proprie și găsind o formă de exprimare personală. Ce-i drept, motivele sale — călăreți și ciobani pe lîngă un vad sau pe drumul mare, printre edificii dărăpănate — coincid cu cele ale lui Nicolaes Berchem. Tablourile lui Asselijn se deosebesc de pînzele acestuia printr-un colorit mai vioi, o luminozitate mai pură, trăsături de pensulă mai nervoase și prin faptul că vitele sale sînt mai osoase și personajele mai nestatornice decît la Berchem. Caracteristic este, pe de altă parte, obiceiul său de a despărți personajele din prim plan printr-un strat de aer foarte luminos de grupul compact de edificii și copaci din fondul pînzei. Tablouri remarcabile de Asselijn figurează la Galeria Academiei din Viena, care posedă opere excelente și ale altor reprezentanți ai aceluiași gen (Ilustrația 227).

Printre tablourile pictate de Asselijn după întoarcerea sa în Olanda, cel reprezentînd

ruperea digului de la Anthonis, în apropierea orașului Amsterdam (5 martie 1651) va fi fost deosebit de apreciat de contemporani (Ilustrația 228). Încă și astăzi există mai multe variante originale (printre altele la Muzeele din Berlin și Schwerin) ale acestui tablou emoționant : apele se revarsă cu valuri largi, iar oamenii aflați pe digul străpuns se reliefează foarte pronunțat pe cer. Admirabila pînză cu lebăda care,umflîndu-se, își apără cuibul împotriva unui cîine ce se apropie înotînd, nu a pierdut nimic din celebritatea sa (Rijksmuseum, Amsterdam. Ilustrația 229). Pasărea înfuriată dobîndește o asemenea măreție, aripile sînt pictate atît de superb, încît acest tablou mic îl așază pe Asselijn printre cei mai de seamă animalieri olandezi. În veacul al XVII-lea, lebăda luptătoare simboliza, în ochii olandezilor, vigilența omului de stat Jan de Witt, Pensionar al Olandei, astfel încît au fost adăugate tabloului următoarele inscripții : sub lebădă „De Raadpensionaris“ ; pe unul din ouă „Holland“, iar deasupra cîinelui „De Viand van de Staat“.

Cu mai mult de o sută de ani în urmă, cunoscătorul și negustorul de opere de artă englez John Smith lăuda, la *Adam Pijnacker*, „realismul copacilor, mai cu seamă al fagilor și mestecenilor cu trunchiurile lor alb-argintii, redarea artistică a apelor străbătute de nave și bărci, frumusețea și strălucirea frunzișului, căldura atmosferei, jocul razelor de soare prin verdeață, relieful personajelor accesorii din prim plan, dexteritatea și siguranța trăsăturii și desenul corect al figurilor“. În ediția revăzută a catalogului operelor lui Smith publicat de Hofstede de Groot, citatul este, pe drept cuvînt, reprodus în întregime ; de aceea îl redăm, la rîndul nostru, căci este cu neputință a caracteriza mai nimerit arta lui Adam Pijnacker. Adăugăm că, născut în 1622 în satul

Pijnacker, dintre Delft și Schiedam, artistul, care a murit la Amsterdam în 1673, a pictat tablouri decorative ce se numără printre cele mai impresionante opere ale peisajului italienizant. Un asemenea elogiu ar putea să pară exagerat dat fiind faptul că artistul recurgea mereu la aceleași scheme de compoziție și că, în multe peisaje, plantele ornamentale și tufele din prim plan sînt tratate cu o rigiditate metalică. Uneori sînt supărătoare deasemeni o anumită nuanță de verde saturat care bate ușor în verde de venin și un albastru intens cu efect distonant; ca și în tablourile lui Jan Steen și ale lui Vermeer, așa-zisa „albăstrire" a alterat coloritul în decursul veacurilor. În tablourile caracteristice ale pictorului, se înalță în prim plan cîte doi sau trei mesteceni viguroși a căror scoarță albă se cojește și printre ale căror trunchiuri noduroase privirea se îndreaptă, ca printre coloane, spre un peisaj deluros din Italia. La picioarele unor stînci împădurite, șerpuiește un rîu peste care a fost aruncat un poduleț; în depărtare, se înalță ruinele unor donjoane și coama munților albaștri. Vînători cu haite de cîini, drumeți poposind și păstori cu turme însuflețesc dealurile peste care strălucește soarele unei amiezi de vară (Ilustrația 230). Înzestrat cu un simț dezvoltat al elementului decorativ și al grandioaselor efecte la distanță — datorită căruia știa să umple, cu trăsături de pensulă energice și neșovăitoare, pînă și ultimul gol al unor suprafețe mari — Adam Pijnacker a pictat peisaje pe panourile caselor patricienilor din Amsterdam. La Muzeul Boymans din Rotterdam figurează două din aceste tablouri de mari dimensiuni : un peisaj nocturn din Italia cu ruinele unui turn, și o cascadă. Cea mai frumoasă pînză — un peisaj cu vînători — se află însă la College Gallery din Dulwich.

În 1953, cu prilejul expoziției de pictură olandeză organizată de Academia Regală din Londra, acest din urmă tablou a putut fi comparat

cu alte cinci opere ale pictorului. Gruparea acestor șase tablouri a trezit o plăcută surpriză. Deși foarte asemănătoare prin caracterul și motivele lor, ele fascinau privitorii datorită farmecului execuției și măiestriei picturale și grafice. Pe lîngă marele tablou aflat la Durwich, un peisaj fluvial cu podul arcuit din piatră și cîteva bărci de transport la malul din prim plan (în posesia contelui of Crawford and Balcaress, Londra), s-a dovedit a fi o capodoperă sugestivă. Catalogul indicînd că pînza reprezintă un peisaj din împrejurimile orașului Lyon, schițele după care a fost executat tabloul datează probabil din timpul călătoriei efectuate de artist în Italia, în 1645.

Unele peisaje fluviale meridionale cu bacuri și bărci cu pînze se numără nu numai printre cele mai frumoase creații ale lui Adam Pijnacker, ci, în general, printre cele mai izbutite peisaje italienizante. Exemplare remarcabile ale acestor mici peisaje fluviale se află la Rijksmuseum (Amsterdam), Galeria Academiei (Viena) și Muzeul din Berlin (acest din urmă tablou a aparţinut altădată colecţiei Cook din Richmond). Nici unul însă nu susține comparația cu cea mai splendidă operă a artistului, aflată la Ermitajul din Leningrad (Ilustrația 231). Transparența primelor ore ale dimineții, trandafiriul diafan al norilor, malurile și bărcile ce se oglindesc în apele liniștite sînt pictați atît de admirabil, atmosfera de seninătate este recreată cu o simțire atît de adîncă, încît atunci cînd se trezește în noi amintirea minunatelor comori de artă de la Ermitaj, memoria se oprește și la acest tablou aparent neînsemnat. Deși mica pînză poartă semnătura întreagă a lui Pijnacker, în veacul al XVIII-lea, pe cînd se afla în colecția Crozat din Paris — de la care a cumpărat-o Ecaterina a II-a — ea era atribuită lui Adriaen van de Velde. Se vede că, pe atunci, nimeni nu-l credea pe Adam Pijnacker capabil să execute o operă atît de desăvîrșită.

Născut la Amsterdam în 1628, *Johannes Hackaert* își datorează popularitatea unui singur tablou sau, mai bine-zis, unui singur tip de tablou. Tabloul acesta celebru — „Aleea cu frasini“ — (Rijksmuseum, Amsterdam), ca și numeroasele sale variante înfățișînd motive olandeze, iar vederile din Italia ale pictorului fiind relativ rare și, de cele mai multe ori, puțin izbutite, acest artist din Amsterdam poate fi cu greu numărat printre italienizanți (Ilustrația 232). Călătorind spre sud, Johannes Hakaert a stat în Elveția mai mult timp decît în Italia. Rodul cel mai remarcabil din timpul studiilor în Italia (1655) este iar un tablou mic, admirabilul peisaj cu lacul Trasimeno lucind printre șiruri lungi de dealuri și munți golași (Rijksmuseum, Amsterdam. Ilustrația 233).

Celelalte peisaje olandeze sînt executate după aceleași scheme de compoziție și aceleași principii ca „Aleea cu frasini“, ale cărei personaje, pictate de Adriaen van de Velde, merită aceleași elogii ca măiestria cu care Hackaert a redat strălucirea caldă a soarelui, ale cărui raze se joacă în coroanele și printre trunchiurile copacilor și se oglindesc, sclipind, în apă. Tivit de copaci cu trunchiuri înalte, cîte un drum, descriind o curbă avîntată în jurul zidului unui parc, duce în depărtare ; vînători și cîini hăituiesc un cerb într-un peisaj mlăștinos. Copacii nu alcătuiesc grupuri compacte, ci apar răsfirați. Ei se înalță aproape cu eleganță — ba am fi inspitiți să spunem : cu cochetărie. Moliciunea aproape tulbure a tușei și drăgălășenia zîmbitoare a compoziției arată limpede că Hackaert a murit abia în preajma veacului al XVIII-lea (1699).

Toți artiștii menționați mai sus care, în tinerețea lor, și-au făcut studiile în Italia și s-au întors în patrie după vreo doi sau trei ani, ca și pictorii olandezi, puțini la număr, care după anii de studii și-au prelungit șederea în

sud, nu au exercitat, în mod firesc, nici o influență asupra maeștrilor italieni. Doar *Pieter van Laer* (născut la Haarlem între 1592 și 1595) a făcut senzație pictînd, în cei treisprezece ani (1626—1639) petrecuți la Roma, tablouri extrem de realiste care, pentru Școala din Haarlem, nu prezentau nimic neobișnuit : cerșetori și infirmi zdrențăroși, șarlatani, țărani în fața cîte unui han sau adăpîndu-și vitele, soldați adunați în tabără sau jucînd cărți și alte motive asemănătoare. Unii artiști italieni, ca romanul Michelangelo Cerquozzi, autor de scene de gen și de bătălii, au fost influențați de el în mod hotărîtor. Mai mult : van Laer a întemeiat o mișcare artistică internațională, la a cărei origine se află acele mici scene populare și naturaliste, numite „Bamboccia-de", după porecla Bamboccio, purtată de artist.

Maestrul din Haarlem nu a întrunit sufragiile tuturor contemporanilor săi italieni. Pentru amatorii de artă și „academiștii" idealiști, aceste scene de gen triviale erau regretabile devieri sau, în cel mai bun caz, curiozități amuzante, deși urîte. Totuși, tablourilor lui Pieter van Laer le era hărăzită în Italia aceeași soartă, ca mai tîrziu, în Franța, pînzelor lui David Teniers. Regele Franței, Ludovic al XIV-lea, respinse cu indignare scenele de han ale lui Teniers, exclamînd : „Ôtez-moi ces magots !", dar nu-i putu împiedica pe amatorii francezi să le colecționeze și să-și împodobească saloanele cu tapiserii executate după cartoanele lui Teniers. La Roma, diformul Pieter van Laer se bucura de prietenia unui artist considerabil ca Claude Lorrain. Principii și aristocrații italieni se băteau pe trivialele sale scene de gen. Celebritatea acestora a dăinuit pînă nu demult. Cînd, într-unul din romanele sale, Wilhelm Raabe vrea să compare în glumă un tînăr pictor cu un artist celebru, el nu se gîndește la Rembrandt sau Rubens, ci îl alege pe Pieter van Laer.

Astăzi ne vine greu să înțelegem motivul pentru care micile scene de gen, cu pasta lor greoaie și dură, au putut fi atît de supraestimate și să-și exercite fascinația în mai multe țări. Chiar ținînd seama de faptul că timpul a închis coloritul și a făcut umbrele mai opace, trebuie mărturisit că desenul este lipsit de finețe, iar viguroasa execuție picturală lipsită de farmec (Ilustrația 234). În schimb, cu cît sînt mai frumoase scenele de stradă italienești ale lui Jan Miel, din Anvers, care se împrietenise cu van Laer la Roma ! (Ilustrația 235). Execuția este mai grațioasă, mișcările prinse cu mai multă vioiciune, coloritul mai sclipitor și strălucitor. Pînă și pictori mediocri ca Hendrick Mommers, care a pictat mai ales piețe cu zarzavat din Roma, și Thomas Wijck, autor de scene de stradă și porturi italienești, au obținut, cu modestele lor tablouri, efecte mai pline de prospețime și vigoare decît celebrul lor concetățean.

După întoarcerea sa în orașul său natal, succesul material l-a părăsit pe Pieter van Laer, iar o boală infecțioasă i-a minat trupul diform. În 1642, moartea a pus capăt unei boli incurabile și acceselor sale de melancolie.

Față de Pieter van Laer, *Jan-Baptist Weenix,* care și el a înfățișat viața populară dintr-o țară meridională, apare ca un privilegiat al soartei. Evocarea acestui artist, cu 25 de ani mai tînăr decît van Laer, se leagă de faptul că îi era diametral opus și că nu am putea imagina un contrast mai izbitor decît cel dintre acești doi pictori care amîndoi au ales viața poporului italian ca motiv al operei lor. Optimist îndrăgostit de viață, J.-B. Weenix își îndrepta privirea spre latura veselă a existenței ; personajele și peisajele tablourilor sale scăldate de lumina soarelui sînt transpuse într-un univers magic de operă. Pe țărmul Mediteranei, o mamă se joacă cu copiii ei în fața unor

fortărețe și piramide, printre coloane antice și vase prețioase ; fantasticul decor este animat de tocilari, căldărari, zarzavagii, păstori cu turme de capre și oi ; cavaleri și doamne călare se întorc de la vînătoare sau poposesc pe plajă (Ilustrațiile 236 și 237). În tabloul de mari dimensiuni aflat la Luvru (Paris), o femeie înlăcrimată îngenunchează în fața unui corsar victorios, dar decorul, cu portul și costumele splendide ale piraților, pare atît de neverosimil, încît ne așteptăm ca, în loc de implorații și strigăte de jale, femeia captivă în genunchi să intoneze o strălucită arie de coloratură.

Bogata paletă a lui Weenix are o luminozitate blondă. Impresia coloristică este determinată de o frumoasă combinație de tonuri roșii și galbene. Roșului de foc și galbenului auriu al unui veșmînt feminin se asociază negrul de cărbune al vestei de catifea și al pălăriei unui bărbat. În celelalte părți ale tabloului reies mai viguros petele galben-de-paie, purpurii, albastre și cenușiu-de-șoarece. Părul lucios al unui cal vînăt rotat și cel, lînos, al cîinilor cu pete albe și negre — pe care pictorul i-a urmărit cu o privire afectuoasă — contribuie de asemeni la îmbogățirea coloritului.

Structura asimetrică a compoziției este la fel de capricioasă ca unduirea pensulației. Pictorul renunță la echilibrul armonios. O diagonală imaginară împarte pînza în două jumătăți oblice, cea superioară rămînînd relativ pustie, în timp ce, în partea inferioară, se îngrămădesc pînă în colțuri oameni, animale și tot felul de accesorii. În cealaltă parte, lipsește o contrapondere. Din dezechilibrul compoziției se ivește un efect foarte animat, ba chiar turbulent. Ordonarea în diagonală constrînge privirea să se îndrepte în aceeași direcție, în depărtare. Pe lîngă tablouri decorative de felul acesta — cele mai frumoase figurînd în colecția Wallace (Londra), la Muzeul din Köln, la Petit-Palais (Paris) și mai ales la

Ermitaj (Leningrad) — artistul a pictat pînze cu motive simple și puține personaje. Din această categorie fac parte căldărarul așezat sub un copac cu cîinele său care face sluj (Colecția vicontelui Allendale, Londra) ; drumeții poposind împreună cu o fată adormită și un cîine, în umbra unui portic roman (Pinacoteca din München) ; mama așezată sub o umbrelă, în fața unor coloane și statui, și al cărei copil se joacă cu un cățel (Hartford, Connecticut, Wadsworth Atheneum) ; mama cu copilul pe malul mării (Galeria din Kassel) ; scena populară de la Mauritshuis (Haga) ; păstorul culcat cu cîinii săi la piciorul unei coloane (Dulwich, College). Cu excepția superbului „Zarzavagiu italian“ (aflat într-o colecție particulară germană), redat cu atîta luminozitate și vervă, tablourile de genul acesta sînt, de cele mai multe ori, sumbre și nu dau dovadă de aceeași virtuozitate ca splendidele compoziții cu personaje numeroase.

Se cuvine să-i judecăm pe artiști numai după cele mai valoroase creații ale lor ; de aceea nu vom insista asupra tablourilor, mai slabe, de mai tîrziu. Ele reprezintă porturi meridionale sau temple și porticuri antice teatrale și populate cu personaje mici.

Rarele sale portrete îl vădesc pe Weenix ca portretist excelent, fără a-l așeza deasupra nenumăraților portretiști olandezi mijlocii — constatare confirmată de portretul de femeie aflat la Galeria de Stat din Berlin și de micul bust al lui René Descartes cu unduirile mantiei negre (Muzeul din Utrecht). Singura scenă de interior a lui Weenix pe care o cunosc — o mamă cu un copil în poale — este un delicios tablou de gen (datată din 1647, pînza se află într-o colecție particulară — Ilustrația 238).

Renumele lui Jan-Baptist Weenix ca autor de naturi moarte a fost umbrit în mod nedrept de popularele naturi moarte cu iepuri ale **fiului și elevului său Jan — dar ne grăbim**

să notăm numaidecît că acesta era capabil să picteze subiecte mult mai dificile decît cadavre de iepuri. De la Weenix nu există prea multe naturi moarte cu animale, dar unele scene de vînătoare ca, de pildă, păsările ucise (Muzeul din Detroit), superbul tablou cu o căprioară (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 239) și cel cu lebăda neînsufletită (Muzeul din Raleigh, North Carolina), care amintește de naturile moarte ale celor mai de seamă maeștri flamanzi, se numără printre operele de vîrf ale naturii moarte olandeze.

Judecînd după tradiții autentice și spusele lui Houbraken, viața particulară a lui Jan-Baptist Weenix pare să fi fost la fel de reușită ca și cariera sa artistică. Născut la Amsterdam în 1621, a fost elevul lui Abraham Bloemaert din Utrecht. La vîrsta de optsprezece ani, se căsători la Amsterdam cu fiica peisagistului Gillis Claesz d'Hondecoeter. Împreună cu Nicolaes Berchem întreprinse, la sfîrșitul anului 1642, o călătorie în Italia, unde arta sa trezi admirația entuziastă a cardinalului Giovanni Battista Pamfili (ales papă în septembrie 1644, sub numele de Inocențiu al X-lea) care încercă să-l statornicească la curtea pontificală. Tînăra sa soție și fiul său, rămași în Olanda, neputîndu-se hotărî, cu toate insistențele pictorului și protectorilor săi, să se stabilească în Italia, Weenix, în ciuda unor propuneri ispititoare, se întoarse la Amsterdam în 1647. Curînd se mută la Utrecht unde, după numai doi ani, confrații săi îl aleseră președinte al breslei Sf. Luca. Dornic să se retragă din viața trepidantă a cercurilor artistice din Utrecht, se stabili, în cele din urmă, într-o casă de țară, numită ter Mey, în împrejurimile orașului. Spre 1663 artistul acesta demn de stimă muri la Deutecom.

Scurtul capitol consacrat romaniștilor olandezi și peisagiștilor italienizanți se încheie cu o succintă trecere în revistă a „Academiștilor din Haarlem", deși nu au existat legături

între aceştia şi pictorii din Utrecht şi nici unul dintre ei nu a fost vreodată în Italia.[1]

Trei artişti din Haarlem, ale căror compoziţii şi forme stilistice aparţin încă întru totul veacului al XVI-lea, au fost iniţiatorii spirituali ai acestui curent: gravorul şi pictorul Hendrick Goltzius (1558—1617), pictorul şi istoricul de artă, originar din Flandra, Carel van Mander (1548—1606) şi Cornelis Cornelisz van Haarlem (1562—1636), care, spre deosebire de van Mander şi Goltzius, nu cunoştea arta şi poporul Italiei din propria-i experienţă. În timpul şi în cercul lui Frans Hals nu puteau da roade teoriile şi învăţătura lor care, întemeiate pe operele Renaşterii italiene, cereau, între altele, studii după nud. Pe de altă parte, aşa-numiţii „academişti" din Haarlem — Salomon de Bray şi fiul său Jan, Frans de Grebber şi fiul său Pieter, gravorul şi pictorul Pieter Soutman, pictorii Cornelis Holstey şi Cesar van Everdingen — erau cu totul lipsiţi de temperament şi fantezie, fără să mai vorbim de geniu. Ar fi oţios să ne întrebăm dacă o şedere îndelungată în sud le-ar fi înflăcărat firea prea rigidă, atenuîndu-le obiectivitatea pedantă, stimulîndu-i pînă la a le spulbera gravitatea. Cele mai plăcute opere ale acestor artişti sînt micile lor tablouri de gen şi portrete cu caracter pur olandez, în timp ce compoziţiile lor mitologice, alegorice şi religioase de mărime naturală rămîn neavîntate, în ciuda unor agreabile detalii realiste. Această afirmaţie este valabilă chiar şi pentru cel mai tînăr şi talentat dintre artiştii grupului, *Jan de Bray* (1627—1697). Siguranţa desenului, acuitatea observaţiei şi a modeleului sînt fără cusur, după cum dovedesc tablourile sale alegorice şi religioase, cele mai izbutite fiind „Hristos binecuvîntînd copiii", „Orfanii primind îmbrăcăminte în dar"

[1] După spusele lui Houbraken, Cesar van Everdingen ar fi fost la Utrecht elevul lui J. v. Bronckhorst. Faptul însă nu este atestat prin documente.

(amîndouă la Muzeul din Haarlem), „Găsirea lui Moise“ (Muzeul din Rotterdam) și „David cîntînd din harfă“ (Muzeul din Braunschweig) ; dar ne cuprinde parcă un sentiment de insatisfacție observînd felul, calculat cu multă chibzuință, în care sînt dispuse personajele. Atunci cînd Jan de Bray se mulțumește să redea în mod obiectiv chipul omenesc, realizează portrete excelente. Printre cele mai interesante portrete de regenți și arcași din pictura olandeză se numără, în pofida coloritului rece și durității desenului, cele de grup (datate între 1663 și 1667) ale regenților și regentelor Spitalului de copii și azilului de leproși din Haarlem.

Caesar Boëtius van Everdingen (născut la Alkmaar, spre 1618), un frate al vestitului peisagist Allaert van Everdingen, era un personaj ciudat. Din 1648 pînă la 1656 a lucrat la Haarlem, înainte de a se întoarce în orașul său natal din Olanda de Nord, unde a murit în 1678. Majoritatea tablourilor sale au un caracter provincial. Dar a creat multe opere atît de originale și de interesante, încît se naște întrebarea dacă acestea au fost doar reușite întîmplătoare, izvorîte dintr-o inspirație fericită, sau dacă pictorul însuși nu-și dădea seama de amploarea și individualitatea talentului său, căci nu a încetat să repete greșeli penibile.

În 1652, artistul a pictat cunoscutul tablou, de o banalitate dezarmantă, care îl înfățișează pe filozoful Diogene căutînd în amiaza mare cu felinarul un om adevărat, în piața din Haarlem (Mauritshuis, Haga). La fel de absurd și de lipsit de gust este tabloul reprezentîndu-l pe Socrate pe treptele casei sale ; înțeleptul, plin de seninătate, stă de vorbă cu Myrtona, care îl batjocorește, în timp ce Xantipa îi toarnă pe cap apa dintr-un ulcior de lut (Muzeul din Strasbourg). Ca portretist, Cesar van Everdingen a creat opere infinit mai izbutite ; dar nici portrete atît de interesante ca cele ale primarului din Alkmaar și soției lui (Rijks-

museum, Amsterdam) nu ar merita să-i acordăm un loc aparte printre pictorii academiști din Haarlem. El merită însă această cinste pentru compozițiile cele mari — și trecute aproape neobservate — aflate în Galeriile din Düsseldorf (Ilustrația 240) și Dresda (Ilustrația 241). Tabloul de la Dresda — „Bacchus cu nimfe“ — este străin de orice virtuozitate sau răceală academică. Privite de jos în sus — căci academiștii din Haarlem se complac în a-și așeza figurile pe un podium — personajele nu sînt grupate în mod foarte iscusit. Nimfa din prim plan, care își ridică umărul, în timp ce a doua femeie îi cuprinde gîtul cu brațul, nu ne oferă o priveliște „frumoasă“ în înțelesul convențional al termenului. Dar cît de fermecătoare ne pare cununa de trandafiri din pletele ei blonde ! cu cîtă grație plină de nerv este redat trupul acesta tînăr și gol ! cîtă șagă în zîmbitoarea privire îndreptată către noi ! cu cîtă prospețime sînt pictați crinii și trandafirii, strugurii și piersicile ! Tabloul de la Düsseldorf, care îl înfățișează pe Neron în chip de Bacchus, îl așază pe Cesar van Everdingen lîngă Poussin, revelîndu-l ca pe un precursor al lui Gerard de Lairesse. Un tablou insolit, reprezentînd doar un bust al Venerei îmbrăcat în viță de vie, cu suprafețe largi și umbre fluide, trezește amintiri despre Vermeer din Delft (tablou semnat și datat din 1665 ; colecția A. Staring, Vorden. Ilustrația 242. Pandantul lui — bustul împăratului August cu o cunună de lauri — se află la Muzeul din Capetown).

În 1648 și în 1650, Cesar Boëtius van Everdingen a fost invitat la Haga pentru a executa două tablouri decorative — „Nașterea Principelui Fredrich Heinrich“ și chipurile muzelor Talia, Terpsichore, Erato și Euterpe — destinate sălii de Orania a castelului Huis ten Bosch. Aceste trupuri feminine pe jumătate dezgolite, cu formele lor clasice și maiestuoase sînt pictate superb, dar pare supărătoare confuzia compoziției. Privind însă nu numai aceste com-

poziții stîngace, ci și operele celorlalți artiști însărcinați cu decorarea sălii de Orania, se cuvine să nu pierdem niciodată din vedere faptul că toți acești pictori erau constrînși să urmeze întocmai prescripțiile complicate născocite, pentru proslăvirea alegorică a principelui Fredrich Heinrich, de către Amalia von Solms și Constantin Huygens. Prețuirea de care se bucurau academiștii din Haarlem din partea cercurilor oficiale reiese din faptul că printre cei șase olandezi cărora, împreună cu flamanzii Jordaens și van Thulden, li se încredințase decorarea sălii de Orania, se aflau un singur romanist din Utrecht — Gerard van Honthorst — dar patru academiști din Haarlem : Cesar van Everdingen, Pieter Soutman, Salomon de Bray, Pieter de Grebber. [1]

Aruncînd o privire retrospectivă atît asupra tablourilor baroce ale romaniștilor din Utrecht, cît și a maiestuoaselor picturi decorative executate de artiști din Haarlem și Amsterdam pentru Huis ten Bosch și castelele Honselaarsdijk și Rijswijk (azi dispărute), s-ar putea naște îndoieli privitoare la afirmația făcută în Introducerea prezentei lucrări — anume că „cultura olandeză se distinge fundamental de universul barocului“ și că pictorii olandezi s-ar fi dovedit puțin înzestrați pentru formele acestui stil. Și din punct de vedere numeric, tablourile baroce constituie o minoritate infimă față de mulțimea de opere naționale realiste, neputînd aproape să fie luate în considerație pentru aprecierea întregii picturi olandeze în secolul XVII. Pentru a observa lipsa de înclinație către stilul eroic și reprezentările monumentale și patetice, este suficient să aruncăm o privire asupra sălii de Orania din Huis ten Bosch (Haga) pentru a ne da seama de infe-

[1] Theodor van Thulden, deși de origine olandeză, aparține prin stilul și opera sa Școlii flamande.

rioritatea, pe acest tărîm, a artiștilor olandezi. Marele tablou central supraîncărcat al lui Jacob Jordaens, cu cele patru picioare de cal ridicate paralel ca într-un număr de dresaj de circ, nu face parte nicidecum din operele cele mai remarcabile ale maestrului flamand. Schițele în ulei, aflate la Muzeele din Bruxelles, Anvers și Varșovia, vădesc mai mult avînt și temperament decît uriașa pînză executată după ele. Și totuși, tablourile lui Jordaens nimicesc eforturile disperate făcute de olandezi pe toți pereții sălii. Dacă ne-am încumeta să confruntăm cele mai izbutite tablouri ale pictorilor „baroci“ olandezi cu oricare din capodoperele lui Rubens, o astfel de experiență s-ar dovedi și mai fatală pentru academiștii din Haarlem și romaniștii din Utrecht.

HENDRICK TERBRUGGHEN

În 1627, aflîndu-se în misiune diplomatică în Olanda, venind de la Haga sau Delft, Rubens vizită pe cîțiva pictori din Utrecht ; cu acest prilej, se pare că ar fi calificat arta lui Hendrick Terbrugghen drept „by uitnementheid“. La rîndul său, Pieter Bodart a gravat, la începutul secolului XVIII, un portret al lui Terbrugghen după un desen mai vechi, imortalizînd cuvintele maestrului flamand, care declarase că Terbrugghen era „singurul pictor autentic“ pe care îl întîlnise în Olanda.

Rubens, frecventînd probabil mai ales cercurile romaniștilor și academiștilor, aprecierea sa nu are o valabilitate generală. Dar ea este perfect nimerită pentru imitatorii lui Caravaggio din Utrecht. Pe ei, într-adevăr, Terbrugghen îi domină prin simțul valorilor coloristice și un talent ieșit din comun. Ca și ceilalți elevi ai lui Caravaggio, reprezintă aceleași întîmplări biblice, aceleași scene de gen ; dar trăsăturile sale sînt mai mlădioase, culorile mai fluide, mai calde și mai sonore, iar felul în care el le combină dă dovadă de gustul cel

mai rafinat. El nu se mulțumește să privească evenimentele cu ochiul pictorului, ci le resimte cu o sensibilitate de poet. Să contemplăm frumoasa scenă de muzică din colecția Hervey-Bathurst (Ledbury, Eastnor Castle — Ilustrația 243) ; în lumina unei lumînări, o fată și doi băieți cîntă din gură și din flaut ; să contemplăm, deasemeni, două tablouri pictate în 1621 și aflate la Galeria din Kassel (Ilustrațiile 244 și 245) ; doi băieți, cu privirea visătoare, cîntînd din flaut ; asemenea tablouri, înrudite prin sentiment cu cele ale lui Giorgione, justifică, prin rezerva atitudinilor pudice și atmosfera elegiacă, caracterizarea lui Terbrugghen de către Joachim von Sandrart : „apăsat de gînduri pline de profunzime dar și de melancolie, el a fost urmărit pînă în mormînt de o soartă potrivnică".

O tălmăcire atît de sentimentală a artei și a destinului lui Terbrugghen este însă infirmată — sau cel puțin, pusă sub semnul întrebării — atunci cînd luăm în seamă un alt — și considerabil — grup de lucrări : lăncierii săi beți, cu nasul lucios și înroșit de alcool, care urlă cîntece, acompaniindu-se cu stîngăcie la lăută ; fetele stricate care își expun sînii goi și își ridică în mod provocator paharul în sănătatea privitorului ; țiganii cimpoieri ; soldatul cu o prostituată pe genunchi, căreia îi arată în modul cel mai limpede că este pe placul lui — astfel de pînze ne dezvăluie, dimpotrivă, un artist pătimaș îndrăgostit de viață (Ilustrațiile 247, 248, 249). În aceste tablouri, trăsătura de pensulă este unduioasă și plină de temperament, iar coloritul veșmintelor vărgate pestriț vădește vioiciune și vigoare. Pe lîngă asemenea opere, întîlnim însă și un tablou pictat din adîncul inimii, ca „Cristul răstignit" (Metropolitan Museum, New York) și cel înfățișînd un războinic cufundat în somn, cu cotul pe tobă — îmbrăcat în zale cu sclipiri argintii (Muzeul din Utrecht ; datat din 1629 — Ilustrația 255).

Contraste din cele mai puternice apar în opera lui Terbrugghen, nu numai în alegerea subiectelor și în ambianță, ci și în ceea ce privește forma. Un studiu (cu data de 1623 și o monogramă) înfățișînd un efeb cu păr buclat, care își ridică paharul cu vin cu degetele răsfirate în joacă, reliefîndu-se sumbru pe flacăra lumînării, pare a fi fost pictat numai de dragul unui complicat efect de lumină (Raleigh, North Carolina Museum — Ilustrația 246). Cîntărețul la fereastră, privit de jos în sus și prins cu un racursiu din cele mai îndrăznețe, pare baroc ; capul său, cu ochii către cer, se apleacă mult pe spate, iar lumina puternică ce cade piezișș pe veșmîntul său înfoiat produce, ca prin magie, un joc zglobiu de umbră și lumină (Muzeul din Göteborg). Tot astfel, „Sfîntul Sebastian“ de la Muzeul din Oberlin, Ohio (datat din 1625 — Ilustrația 251) constituie o performanță în ceea ce privește pozițiile complicate ale trupurilor. Capul sfîntului, care s-a prăbușit neînsuflețit și pe care Irina și servitoarea ei îl dezleagă, scoțînd săgețile, este atît de aproape de capetele celor două femei, încît ni se pare că vedem o legătură de trei fructe mari. În stînga, sus, mîinile energice ale servitoarei formează un contrast voit cu brațul neputincios al sfîntului, pe care îl cuprind. Suprafețele concave și convexe ale corpului vădesc o mare bogăție de nuanțe, iar trecerile de la lumină la umbră au o transparență delicată.

Datarea acestor exemple puține la număr este suficientă pentru a dovedi că tablouri atît de eterogene prin subiect și formă au fost pictate la intervale scurte. Toate pînzele lui Terbrugghen pe care le cunoaștem — și artistul a murit la numai 41 de ani — aparțin ultimei perioade de creație (1620—1629). O bizarerie a soartei, care îi lovise și pe Frans Hals și Pieter Saenredam, a voit ca să dispară toate

pînzele pictate de artist înaintea vîrstei de 32 de ani. [1]

De la 1620, există mai multe tablouri datate din fiecare an. Dacă se mai poate vorbi de o evoluție viguroasă într-un interval relativ scurt (nouă ani) în cariera unui artist ajuns la maturitate, această evoluție a lui Terbrugghen apare capricioasă și incoerentă. Datările unor tablouri extrem de diferite sfidează logica.

Din 1620, artistul execută mari tablouri biblice, pînă în anul morții sale, cînd pictează „Eliberarea lui Petru" (Galeria din Schwerin) în care apare, scăldat în lumină, grațiosul înger ale cărui aripi constituie un superb fragment pictural (Ilustrația 256), precum și blînda și sublima „Bună Vestire" (mînăstirea de beghine, Diest). Ne vom mulțumi aici să citățm, dintre tablourile religioase pictate înaintea anului 1629 și, în majoritatea lor, de mari dimensiuni, doar pe cele ce sînt datate : „Batjocorirea lui Hristos" (Muzeul din Copenhaga ; datat din 1620) ; „Matei urmîndu-și vocația de apostol" (Muzeul din Utrecht ; datat din 1621) ; cei patru „Evangheliști" (Pinacoteca din Deventer ; tablouri datate din 1621) ; „Tăierea capului Sf. Ion Botezătorul", din care nu s-au conservat decît fragmente (Burton-on-Trent, colecția G. H. Anson ; datat din 1622) ; „Sărmanul Lazăr", o pînză extrem de realistă, dar neînsemnată din punct de vedere pictural (Muzeul din Utrecht ; datat din 1625) ; „Jacov și Laban" (National Gallery, Londra ; datat din

---

[1] Catalogul, foarte îngrijit și critic, al expoziției „Caravaggio și neerlandezii", organizată la Utrecht, în 1952, pune, pe bună dreptate, sub semnul întrebării data 1603 purtată de „Tînărul cîntînd" de la Muzeul din Göteborg. Atît stilul cît și costumul indică aproximativ anul 1620. Hermann Voss atribuie perioadei romane a lui Terbrugghen un „Hristos la Emmaus" care figura ca o operă a lui Abraham Bloemaert în depozitul castelelor familiei Hohenzollern. Nu-mi pot da părerea despre această ipoteză, întrucît nu cunosc tabloul decît printr-o fotografie insuficient de clară.

1627) ; „Tobie peţind-o pe Sara“ (Muzeul din Köln ; datarea, neclară, indică anul 1628). Atunci cînd Terbrugghen picta tablourile sale religioase, păstra încă vie în memorie amintirea operelor lui Caravaggio. Astfel, pînza nedatată, intitulată „Matei urmîndu-şi vocaţia de apostol“, executată probabil spre 1620 (Primăria din Le Havre), coincide cu celebrul tablou al lui Caravaggio (capela Contarelli în biserica Sf. Luigi, Roma) nu numai prin gruparea personajelor, ci şi prin figura impresionantă a mercenarului, văzut din spate, care se întoarce brusc către Hristos. Iar tabloul intitulat „Toma necredinciosul“ (Rijksmuseum, Amsterdam), executat spre 1620—1621, se aseamănă nu numai prin orînduirea figurilor cu aceeaşi operă a lui Caravaggio, care se afla altădată în Castelul regal din Berlin şi după care există multe copii vechi. Subiectul — Toma necredinciosul băgîndu-şi degetul în rana deschisă a lui Hristos — este redat pe alocuri cu acelaşi realism violent. Atît tabloul aflat la Le Havre, cît şi cel de la Amsterdam, reproduc compoziţiile lui Caravaggio într-un spirit diametral opus acestuia. Să fi servit oare drept model gravuri după original ? Sau poate că Terbrugghen s-a folosit de desene făcute de el la Roma după lucrările lui Caravaggio, pentru a executa cópii după care a pictat, în cele din urmă, acele tablouri cărora le-a conferit dinadins un sens opus celui din compoziţiile lui Caravaggio, cu scopul de a ascunde filiaţiunea.

În „Batjocorirea lui Hristos“ (Muzeul din Copenhaga ; datat din 1620, tabloul măsoară 2,50 m), pictorul a tratat somptuozitatea falduri-lor, muşchiulatura aparentă a soldaţilor, zbîrciturile chipurilor de moşnegi cu un asemenea lux şi o asemenea exagerare de detalii, încît capetele par aproape a fi caricaturi ; pictînd însă, în 1625, o scenă nocturnă — „Esau vînzîndu-şi drepturile de primogenitură“ — (Galeria din Berlin) şi, în 1627, „Jacob şi Laban“ (National Gallery, Londra — Ilustraţia 252),

Terbrugghen izbuteşte să dea operelor sale o unitate mai pronunţată. Dar chiar în tablourile care mai vădesc o oarecare dependenţă de arta lui Caravaggio, îi putem descifra scrisul şi un simţ foarte personal al coloritului. Percepem tonalităţi irizate de lila, albastru-de-levănţică şi nuanţe delicate de violet. Lîngă un lila intens, apare carminul, iar unele părţi ale pînzei, scăldate într-o lumină puternică, licăresc cu sclipiri argintii. Deosebit de frumoase sînt fragmentele de natură moartă introduse în pînză ca, de pildă, în „Tobie peţind-o pe Sara“ (Muzeul din Köln), talerul de cositor cu bogatul ciorchine de struguri. Nici un alt academist din Utrecht nu a reuşit să redea atît de convingător, cu mijloacele de care dispune pictorul, moliciunea mătăsoasă a catifelei unei veste, asprimea pluşului unei mantii, puritatea miresmei emanate de o pînză imaculată de in proaspăt spălată.

În perioada cînd Hendrick Terbrugghen nu se bucura încă de o apreciere universală şi multe din tablourile sale apăreau sub numele altor pictori, cei doi „Băieţi cîntînd din flaut“ (1621— Galeria din Kassel) se numărau totuşi printre operele cele mai populare ale picturii olandeze. Celebritatea lui Terbrugghen a crescut abia de vreo două decenii încoace şi, odată cu ea, valoarea tablourilor sale ; astfel, în cursul unei licitaţii ce a avut loc la Londra, în 1956, „Răstignirea cu Maria şi Ioan“ a fost vîndută, cu 15 000 de lire sterline (tabloul se află la Metropolitan Museum, New York). [1]

Popularitatea actuală a artistului se datoreşte nu atît gravelor compoziţii religioase, cît tablourilor sale cu figuri populare. Modelele acestor cheflii, lăutari şi prostituate vesele, a-

---

[1] Între timp, a apărut o lucrare remarcabilă de Benedict Nicolson, rod al unor lungi cercetări, întregită cu excelente reproduceri ale tuturor tablourilor lui Terbrugghen (Londra 1958). Capitolul de faţă a fost redactat înaintea apariţiei cărţii lui Nicolson şi reprodus în versiunea sa iniţială.

cestor cîntăreți și cîntărețe nu par olandeze nici prin tipul lor, nici prin veșminte. Aceste personaje poartă costume înfoiate, vărgate cu albastru sau verde ; toca lor de catifea este împodobită cu cîte o pană largă cu irizări albăstrui, sau cu o monedă antică — pălărie pe care o regăsim întocmai (sau aproape întocmai) în scenele de gen ale romaniștilor din Utrecht. Mulți din acești zdrențăroși cu torsul pe jumătate dezgolit par a ieși dintr-o tavernă meridională. Personajele acestea vulgare prezintă o caracteristică : pe nasul lor, aprins de alcool, licărește un reflex luminos (Ilustrațiile 248, 249). Pînă și pe filozofii Democrit și Heraclit îi reprezintă Terbrugghen ca pe niște bețivi păduchioși, pe lîngă globul pămîntesc și ceresc (tablourile gemene, datate din 1628, se află la Rijksmuseum, Amsterdam). De neuitat sînt portocaliul suculent și șofranul luminos al mantiei în care Democrit își drapează umărul drept (Ilustrația 253).

Tratarea acestor scene de gen este demnă de admirație. Figurile apar în penumbră, profilîndu-se pe fundalul cenușiu neutru ; trecerile de la lumină la umbră sînt gradate cu nuanțe infinite. Uneori, Terbrugghen îi înfățișează pe cimpoieri și cîntăreți exact din profil, fața plecată fiind acoperită de umbră. Pentru a accentua mobilitatea contururilor, gura cîntăreților se deschide larg, sau fața, privită pieziș din semi-profil, prezintă intersecții sinuoase. Cîteva trăsături de pensulă conferă expresivitate mîinilor cu degetele lipite de coardele instrumentelor și o fluiditate spumoasă coloritului veșmintelor drapate. Tablouri de genul acesta, după care există numeroase variante, figurează la Muzeul din Utrecht și, printre altele, în Galeriile din Köln („Cimpoier văzut din profil“ datat din 1624 — Ilustrația 250), Oxford („Cimpoier văzut din față“ ; datat din 1624), Krefeld („Violonist cu o femeie ridicîndu-și paharul“ ; datat din 1624), Bordeaux („Cîntăreț văzut din profil“), Augsburg („Ostaș cu

un ulcior și o pîine“ ? ; datat din 1627), Gotha („Păstor cîntînd din flaut“ ; datat din 1627), Stuttgart („Cîntărețul cu lăuta“ — Ilustrația 248), Stockholm (un tablou cu perechea sa : „Tînăr muzicant“ și „Fată cu un pahar cu vin“ — Ilustrația 247).

Un tablou deosebit de fermecător din grupul acesta este cel reprezentînd o tînără cîntăreață de stradă cu turban (Muzeul din Basel — Ilustrația 254). Pictat în 1628, prezintă un colorit mai pronunțat și este tratat cu tușe delicate, fluide, floconoase. El operează tranziția către operele din ultimul an al vieții pictorului. Tablourile pictate în acel an (1629) — „Eliberarea lui Petru“ (Schwerin), „Buna Vestire“ (Diest), „Războinicul adormit“ (Muzeul din Utrecht), „Duetul“ (Galeria Nazionale Borghese, Roma) — stau mărturie că artistul ajunsese la apogeul artei sale și că ar fi atins poate culmi nebănuite dacă moartea nu l-ar fi răpus la vîrsta de 41 de ani.

Pictînd „Duetul“, Terbrugghen a realizat o operă de o magie stranie (Ilustrația 257). Luciul veșmîntului imaculat de mătase albă sclipește în penumbra odăii, în misterul căreia se cufundă lin figura violonistului. Tînăra femeie culcată pe un covor roșiatic, galben și verde-de-mușchi este întruchiparea senzualității animalice. Totuși, formele ei robuste învăluite de o lumină jucăușă și galeșa gingășie a atitudinii ei nu sînt lipsite de farmec.

Înaintea descoperirii acestei pînze într-un anticariat din Florența (1928), era cunoscut un fragment (original ?) înfățișînd numai capul femeii (Muzeul Central din Utrecht).

Un istoric de artă de talia lui Wilhelm von Bode a atribuit fragmentul lui Vermeer din Delft. Semnificativă eroare ! Într-adevăr, larga modelare a feței și cerceii cu perle amintesc de maestrul din Delft care, probabil, studiase în tinerețea sa lucrările imitatorilor din Utrecht ai lui Caravaggio, mai cu seamă tablourile atît de pitorești ale lui Terbrugghen.

Să completăm însă datele biografice ale lui Hendrick Terbrugghen. Născut în 1588, în împrejurimile orașului Deventer, era fiul unui bogat perceptor catolic ; crescut la Utrecht, își făcu studiile în atelierul lui Abraham Bloemaert. Cu doi ani înainte de fuga lui Caravaggio din Roma, el plecă în Italia (1604). Dar este puțin probabil că un student olandez în vîrstă de șaisprezece ani să-l fi cunoscut pe marele artist pe cît de adulat, pe atît de contestat. După o ședere de zece ani în Italia, Terbrugghen se înapoie la Utrecht în 1614. Acolo a lucrat neîntrerupt pînă la moartea sa prematură, survenită în 1629.

NICOLAES BERCHEM

Vorbind de peisajele Italiei în pictură, ne gîndim numaidecît la Nicolaes Berchem. Dar, în timp ce numele autorilor de peisaje olandeze autohtone, ca Jacob van Ruisdael, Meindert Hobbema, Aelbert Cuyp și Philips Koninck, evocă tablouri anumite, numele lui Berchem nu ne aduce cu aceeași precizie în fața ochilor vreunul din peisajele sale italienești. Nicolaes Berchem nu ne-a lăsat nici o capodoperă grandioasă și de neuitat, dar a creat un tip de tablou după care nenumărați pictori nord-europeni s-au călăuzit în redarea naturii meridionale pînă în mijlocul veacului al XIX-lea. Le popularitatea sa au contribuit, în afara celor aproximativ 800 de pînze autentificate pe care le cunoaștem azi, cele aproape 60 de acvaforte cu subiecte pastorale și un mare număr de desene pline de temperament. În secolele XVII și XVIII, numeroși gravori i-au popularizat operele prin gravuri și acvaforte.

Aruncînd o privire de ansamblu asupra operei lui Berchem, care constă aproape în întregime din peisaje italienești, ne vine greu să credem că, aidoma atîtor călători olandezi care au vizitat Italia și nu au pictat toată viața lor

decît motive meridionale, artistul a petrecut foarte puțin timp în Italia, și anume la Roma de la sfîrșitul anului 1642 (sau începutul lui 1643) pînă la 1645. În vîrstă de douăzeci și trei de ani, tînărul pictor vădea, pe lîngă genialitatea tinereții, o receptivitate înnăscută pentru impresii de artă și un spirit de observație excepțional de dezvoltat ; dar pare, deasemeni, a fi dat dovadă de o sîrguință puțin obișnuită și de dorința nestăvilită de a crea. Într-adevăr, Justus van Huysum, care mai tîrziu i-a fost elev, i-a povestit lui Arnold Houbraken, autor de biografii de artiști, că Berchem nu se mișca de lîngă șevalet din zori pînă la asfințit.

Cele povestite de Houbraken sînt ori din domeniul fanteziei, ori falsificări dovedite, ca, de pildă, anul nașterii artistului și anecdota despre originea numelui Berchem (ortografiat „Berghem“ de artist în tinerețea sa), care ar fi strigătul „Berg hem !“, adică „Ascunde-l !“

Se știe astăzi că Nicolaes Berchem s-a născut la Haarlem, la sfîrșitul anului 1620. Tatăl său, autorul de naturi moarte Pieter Claesz, originar din Burgsteinfurt, în Westfalia, se stabilise în Olanda în anul 1617. Nu știm cu precizie cine a fost dascălul lui Berchem, deși Houbraken enumără vreo șase pictori : Pieter Claesz, Jan van Goyen, Claes Moyaert, Pieter de Grebber, Jan Wils și Jan-Baptist Weenix.

Este de presupus că primele noțiuni de desen — și poate chiar de pictură — i-au fost date de tatăl său. Jan-Baptist Weenix însă, pe care Houbraken îl desemnează ca „nepot“ al lui Berchem, nu poate să-i fi fost profesor, deoarece era cu un an mai tînăr decît pretinsul său elev. La sfîrșitul anului 1642, amîndoi pictorii pleacă împreună la Roma, căci artiștii neerlandezi obișnuiau să întreprindă asemenea călătorii cîte doi, sau chiar în grupuri mai numeroase, pentru a se putea apăra de atacuri banditești și de alte primejdii inerente unor

drumuri atît de obositoare. Nici unul, aşadar, nu fusese dascălul celuilalt, dar cei doi discipoli ai artei se vor fi stimulat reciproc vorbind despre probleme de pictură şi, în cursul acelor discuţii atît de îndrăgite de tinerii artişti, despre profesori „sclerozaţi“ şi tradiţii „prăfuite“. Ipoteză cu atît mai plauzibilă, cu cît exista între ei o perfectă identitate de vederi, de concepţii despre lume şi, mai ales, de temperament.

Ian Wils, un pictor din Haarlem care nu a pictat decît puţine tablouri, fiindcă profesia sa secundară de perceptor municipal pentru berea exportată din Haarlem nu-i lăsa timp, a executat cîteva peisaje italieneşti în genul profesorului său Jan Both. El fiind socrul lui Berchem, putem da crezare aici spuselor lui Houbraken. Berchem, pretinsul său elev, a luat ca soţie — în a doua sa căsătorie ! — pe fiica lui Jan Wils (dar aceasta abia spre 1648). Pe de altă parte, după cum presupune în mod judicios Hofstede de Groot, Jan Wils însuşi a început abia spre anul 1640 să picteze peisaje italieneşti, pe care, dealtfel, nu le cunoştea din propria-i experienţă. S-a încercat, cu argumente slabe, să se întemeieze afirmaţia lui Houbraken, după care Nicolaes Brechem ar fi fost deasemeni elevul lui van Goyen, Moyaert şi Pieter de Grebber. Ceea ce nu înseamnă că trebuie să respingem a priori tradiţii vechi care, la prima vedere, par neverosimile. În această privinţă, activitatea didactică a lui Berchem însuşi ne recomandă prudenţă. După spusele lui Houbraken, printre elevii săi se numărau şi doi pictori din Rotterdam : Pieter de Hooch şi Jacob Ochtervelt. Scenele lor de interior şi de societate fiind cu totul străine de stilul lui Berchem, informaţia dată de Houbraken a trecut drept invenţie pînă cînd au fost descoperite, în 1924, unele peisaje timpurii cu călăreţi şi vînători, executate de Ochtervelt şi de Hooch, care ne readuc, în mod neîndoielnic, la Berchem.

Dar, de fapt, toate ipotezele despre dascălii artistului sînt oțioase, căci el însuși ne arată destul de limpede cine i-a fost adevăratul învățător : natura !

Printre cele aproximativ 500 de desene — care, fără îndoială, nu alcătuiesc decît o parte din total — se află multe studii după natură de animale, plante, copaci, păstori și tipuri populare. În colecția de stampe de la British Museum din Londra, se păstrează un voluminos carnet de schițe cu migăloase desene de animale ; Berchem a executat chiar — caz rar întîlnit în pictura olandeză din secolul XVII! — studii în ulei în care apar, unul lîngă altul, oi vii sau moarte, capete de capre și de vite (colecția Knaus, Berlin ; Muzeele din Gand, Oldenburg, Nantes). Pictorul s-a dedat unui studiu intensiv al naturii după cum dovedesc, între altele, două tablouri cu cai (Galeria din Copenhaga), din care unul — un cal vînăt rotat lîngă un armăsar brun care paște — amintește, prin fidelitate și precizie, de „Portretele de cai“ ale lui Paulus Potter aflate în Muzeele din Hamburg și Schwerin.

În luna iunie 1642, la vîrsta reglementară de 22 de ani, adică cu puține luni înaintea plecării sale în Italia, Nicolaes Berchem a fost primit în bresla orașului său natal. Un an după întoarcerea sa în Olanda (1646), el contracta la Haarlem prima sa căsătorie. Din 1677 pînă la moartea sa, survenită în 1683, a trăit la Amsterdam, unde executase pentru autoritățile municipale o „Alegorie a extinderii orașului Amsterdam“ (Muzeul Waag, Amsterdam). Vechile orașe de artă olandeze fiind aproape unele de altele și majoritatea pictorilor olandezi din veacul al XVII-lea fiind prea puțin sedentari, Berchem, odată stabilit la Haarlem și, mai tîrziu, la Amsterdam, a intrat în contact cu cercurile artistice din alte orașe. În colaborare cu Gerard Dou din Leyden a executat elegantul portret al soților Wittert, expus la Rijksmuseum din Amsterdam (Ilus-

trația 48). Pe pînza semnată de cei doi maeștri, lui Berchem îi aparține peisajul împădurit și cîinele bătrîn din prim plan. Este de presupus că Berchem era la curent deasemeni, cu cercetările artistice ce se făceau la Utrecht, unde își desfășura activitatea Jan-Baptist Weenix, fostul său tovarăș de drum din timpul călătoriei la Roma. Unele tablouri decorative executate cu mult avînt — „Întîmpinarea unui maur“ (Galeria din Dresda), „Fiul risipitor“ (Muzeul din Geneva) și cîteva fantasmagorii cu un port ca decor (și asupra cărora vom reveni) — amintesc de stilul zis „Utrecht“ al unui Nicolaus Knüpfer sau Weenix. În două din cele mai impresionante peisaje ale artistului apar ciobani cu turmele lor și, în depărtare, castelul Bentheim (Galeriile din Dresda și Londra ; colecția ducelui de Westminster ; ambele pînze sînt datate din 1656).

Bentheim, fiind foarte aproape de Burgsteinfurt, orășelul natal al lui Pieter Claesz, tatăl artistului, acesta a făcut probabil vizite frecvente rudelor sale din regiunea învecinată a Westfaliei.

Artist sîrguincios, Berchem se numără printre puținii artiști olandezi ai veacului al XVII-lea care s-au îmbogățit prin artă. Dar nu se va fi bucurat mult de veniturile neobositei sale munci, căci a doua sa soție — cu care a fost căsătorit pînă la sfîrșitul vieții — confisca plățile efectuate, dîndu-i pictorului doar bani de buzunar ; astfel, Berchem se vedea uneori silit să împrumute de la cîte un elev suma necesară cumpărării avantajoase a unei opere de artă menite să-i întregească colecția.

Această colecție de desene și pînze de vechi maeștri pare să fi fost de primul ordin. Trei luni după moartea artistului, văduva sa, foarte pricepută la afaceri, licită colecțiile de artă ale soțului ei împreună cu unele tablouri ale lui, realizînd suma, foarte însemnată pentru acea vreme, de 12 000 de florini.

Ar fi cu neputință să încercăm măcar a descrie, fie și în treacăt, sutele de peisaje italienești ale lui Berchem. De fapt, înfățișînd modul de viață al ciobanilor și țăranilor italieni și peisaje, el se limitează la un număr restrîns de motive favorite, astfel încît predomină, în general, unul și același tip de tablou. Dar, în limitele acestea, nu repetă niciodată exact aceleași amănunte. Berchem pictează dealuri încununate cu vestigiile unui apeduct (Ilustrația 258), ruine de terme sau temple antice pe marginea unei prăpăstii, coline împădurite, Campagna romană cu muntele Albano la orizont (Ilustrația 259), un rîu cu cîteva mici hleșteie, cîte o margine luminoasă de pădure, munți stîncoși cu un pod arcuit de piatră și o cascadă. Păstori trec printr-un vad cu turmele lor, se îngrămădesc pe cîte un bac sau poposesc în timpul drumului ; mulg vacile sau își adapă vitele și oile la un iaz ; vînători își potolesc setea în cîte o *osteria* romană (Ilustrația 260) ; tineri stau de vorbă la marginea unei fîntîni ; un cioban cîntă din flaut și fete dansează, acompaniindu-se la tamburin. Unele tablouri aparent bucolice reprezintă întîmplări din Biblie, dar trebuie să le cercetăm foarte atent pentru a ne da seama că nu este vorba de vreo pastorală, ci de Fuga în Egipt sau de Ruth care culege spice de grîu. Puținele peisaje cu subiect religios, de o execuție încă stîngace — ca, de pildă, „Laban împărțind muncile agricole"(datat din 1643 ; Pinacoteca din München) — aparțin tinereții artistului. Dintre peisajele timpurii cu personaje mitologice, memoria păstrează amintirea acelei fermecătoare „Judecăți a lui Paris" într-un codru scăldat de lumina soarelui (Galeria Liechtenstein, Viena), și a unui tablou pictat ulterior (1654) „Copilăria lui Jupiter" (Colecția Wallace, Londra — Ilustrația 261).

Chiar în tablourile în care Berchem fixează o scenă liniștită, grupuri de personaje dau o impresie de extremă mobilitate. În timp ce

Paulus Potter, peisagist și animalier, picta vite lenețe și greoaie, odihnindu-și pe pășuni masivele trupuri rotunjite cu plasticitate, Nicolaes Berchem preferă tauri, vaci, cîini și măgari ososi, sub pielea cărora coastele ies în evidență. Se nasc astfel contururi zbuciumate care reapar pînă și pe borurile largi ale pălăriilor de pîslă purtate de ciobani. Păstorițele nu stau nemișcate pe cîte o mîrțoagă înhămată la căruță — așa cum fac cele pictate de Jan Siberecht — ci se apleacă într-o parte, își îndreaptă atent privirea către însoțitorul lor, întinzîndu-și mîna cu arătătorul ridicat. Turmele în mers înfățișate de Berchem nu înaintează domol, ci ciobanul îmboldește cu bățul oile ce se împrăștie în grabă, înfricoșate (Ilustrația 262). Vînătorii, pe cîmp sau în pădure, amintesc prin eleganța ținutei lor de pînzele lui Philips Wouwerman (Ilustrația 263), dar călăreții și vînătorii dau uneori dovadă de o agitație care ar fi justificată doar de o vînătoare de tigri !

Artistul a reprezentat, deasemeni, sălbăticia unei bătălii — războinici călare încăierîndu-se într-un defileu de munte — dar, în ciuda temperamentului execuției, tabloul nu stîrnește în noi nici o emoție (Mauritshuis, Haga).

Unduirii liniilor îi corespunde alternarea tremurătoare de umbre și lumini, tratate cu trăsături fluide, care vădesc ușurința — și totodată magistrala siguranță — cu care lucra artistul. Soarele își răspîndește strălucirea peste peisaj ; din părțile cufundate în umbră reies un albastru transparent, un roșu, un maroniu deschis și un galben-de-chihlimbar.

Nicolaes Berchem a proslăvit cîmpiile Italiei, dar s-a avîntat deasemeni în domeniul peisajului de iarnă. În 1647 a pictat apele înghețate ale șanțului unui oraș ; în stînga, un donjon ; zidul de apărare se pierde în profunzimea pînzei. Prin sobrietatea ei și mediocritatea calității, acest tablou realist se apropie de peisajele cu canale ale lui Claes Mole-

naer, dar nu poate fi comparat, sub unghiul artistic, cu scenele de patinaj ale lui Isaac van Ostade din Haarlem, parcă învăluite într-un văl de zăpadă (Rijksmuseum, Amsterdam. Ilustrația 264).

Alte peisaje de iarnă, ca, de pildă, cele aflate în Muzeele din Basel și Berlin și în fosta colecție Cook din Richmond, reprezintă o stranie învălmășeală de case și poduri arcuite de stil italian, cu o coamă de munte încununată de o moară de vînt olandeză. Eleganta cursivitate a trăsăturilor situează lucrarea într-o epocă mai tîrzie.

Celebrului maestru al peisajelor italienești, cerîndu-i-se cu precădere vederi din țări meridionale, el nu a pictat decît puține peisaje estivale cu motive olandeze. Acestea însă se numără printre creațiile lui cele mai delicate din punct de vedere pictural, căci îi sînt dictate de o simțire adîncă.

Două tablouri înfățișează țărani arînd un cîmp cuprins între dealuri împădurite (National Gallery, Londra — Ilustrația 265 ; tabloul a aparținut în trecut colecției Huldschinsky, Berlin) ; alte două capodopere arată castelul Kronenburg din Loenen pe Veght (altădată în colecția Péreire, Paris), și ruinele castelului Brederode oglindindu-se în apele moarte ale unui heleșteu, sub diafanul cer vesperal (colecția ducelui de Devonshire, Chatsworth). În tabloul cu ruinele castelului Brederode, malul din prim plan este animat de ciobani de tip italian, pe care Berchem i-a copiat desigur întocmai după carnetul său de schițe romane. Contrastul dintre personajele italiene și peisajul nordic este atît de izbitor și de insolit în vederea cu castelul Bentheim (Dresda — Ilustrația 266), încît ni se pare că peisajul și figurile au fost pictate de doi artiști deosebiți.

În lunga perioadă de la 1648 la 1678, Nicolaes
 Berchem s-a încumetat să execute și cîte un

tablou decorativ, alegoric sau mitologic, de mărime naturală. Unele, ca, de pildă, „Copilăria lui Jupiter“ (Mauritshuis, Haga ; datat din 1648) și „Răpirea Europei“ (Ermitaj, Leningrad ; datat din 1649) măsoară aproximativ doi metri pe trei. Tablourile acestea produc în general o impresie searbădă, deși conțin numeroase detalii izbutite. Neliniștea de care sînt cuprinse personajele ce se sucesc și se frămîntă alterează armonia ansamblului, după cum vedem în unele alegorii: „Izbînda virtuții“, (Wawel, Cracovia), „Extinderea orașului Amsterdam“ (Muzeul Waag, Amsterdam), „Timpul“ (Colecția contelui de Guilford, Waldershare). Doar tabloul de mărime naturală aflat la Galeria din Braunschweig — „Vertumnus și Pomona“ — nu prezintă nici unul din aceste defecte : splendida Pomona se învăluie într-o mantie albastră și un veșmînt de mătase de culoare deschisă, iar în stînga pînzei a fost introdusă o frumoasă natură moartă (Ilustrația 267).

Ca încheiere gingașă a capitolului consacrat lui Nicolaes Berchem, am dorit să reproducem un tablou pictat cu o măiestrie ce stîrnește entuziasmul : „Întîmpinarea maurului“ (Galeria din Dresda — Ilustrația 268). El face parte dintr-un grup de pînze înrudite prin stilul lor și executate probabil în aceeași perioadă ; grupul cuprinde încă „Palatul de lîngă port“ (fosta colecție Six, Amsterdam) și două tablouri aflate la Muzeul din Geneva : „Fiul risipitor“ și „Întoarcerea Sarei“, ale căror subiecte biblice i-au folosit artistului doar ca pretext pentru două compoziții pline de vervă, situate într-un decor somptuos. Acestor pînze li se alătură cele reprezentînd porturi meridionale fantastice, ca, de pildă, cea, foarte decorativă, din colecția Wallace (Londra), în care nu domnește aceeași frămîntare și a căror compoziție pare mai puțin încărcată. Nici urmă aici de studiile după natură aduse din Italia : scene imaginare, povestite cu trăsături pline de tem-

perament și eleganță, au ca protagoniști personaje care se mișcă dansînd printre statuile ce împodobesc fîntînile și vasele ornamentale ; pe platforma unui arc de triumf s-au adunat muzicieni de ambele sexe. După părerea mea, pictorul s-a inspirat aici din tablouri executate la Utrecht de artiștii din cercul lui Nicolaes Knüpfer.

JAN BOTH

Jan Both a murit la vîrsta de 34 de ani. Cu atît mai demnă de admirație apare opera creată de el într-un răstimp atît de scurt. Au fost autentificate cu mult peste 300 de tablouri, inclusiv cele menționate de descrierile din vechile inventare și cataloage ; printre ele se află unele peisaje de dimensiuni foarte mari. Dar în timp ce alți peisagiști olandezi cădeau adesea în trivialitate și exagerări decorative atunci cînd depășeau limitele obișnuitului format mijlociu, Both atinge culmile artei sale tocmai în tablouri de mari proporții, ca splendidul „Peisaj muntos cu un pictor desenînd“ (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 269) ; precum și cîteva mari peisaje italienești (Galeria din Copenhaga ; Buckingham Palace, Londra ; Galeria din Dulwich, fosta colecție Holford etc.).

A fost acuzat de a nu fi evoluat ca peisagist ; este adevărat. Dar să nu uităm că el a murit la o vîrstă la care alți artiști abia încep să ajungă la măiestrie, înfruntînd concepții picturale noi. Pînzele sale au fost, la rîndul lor, învinuite de a reproduce peisajele lui Claude Lorrain și de a fi opere de mîna a doua. Dacă numele pictorului francez evocă în memoria noastră amintirea unor porturi clasice și a unor cîmpii sacre cu temple antice, nu vom găsi vreo legătură între operele ambilor artiști. Claude Lorrain a pictat însă unele regiuni împădurite din Italia și a executat o serie de desene și gravuri care l-au putut inspira, într-adevăr, pe Jan Both. După stabi-

lirea sa definitivă în Italia (octombrie 1622). Claude era în contact cu pictorii olandezi din Roma ; un timp a și locuit în aceeași căsuță cu peisagistul Hermann van Swanevelt ; în ambianța de camaraderie în care trăiau artiștii olandezi din Roma, Jan Both va fi auzit vorbindu-se de Claude, și nu este exclus să-l fi cunoscut personal.

Dar dependența lui Both de Claude Lorrain să fi fost chiar atît de pronunțată și de vădită cum se afirmă tot mereu ? Hoinărind prin văi puțin umblate din împrejurimile mai îndepărtate ale Romei, amintirea ne aduce, uneori fără vrere, în fața ochilor un peisaj de Jan Both ; în strălucirea unei zile fierbinți de vară, privim înlănțuirea de dealuri și văi cu ochii acestui pictor — ceea ce dovedește individualitatea și fidelitatea operelor sale. Ceea ce dovedește, deasemeni, faptul că în tablourile lui domnește o atmosferă care le deosebește în mod neîndoielnic atît de cele ale altor călători olandezi, cît și de pînzele lui Claude.

În primul plan al tablourilor lui Jan Both se înalță cîte un platan singuratec cu licăriri albicioase în scoarță și o coroană luminoasă pătrunsă de raze de soare jucăușe. O potecă parcursă de drumeți, de țărani sau de aristocrați călare, șerpuiește de-a lungul unui taluz abrupt, pierzîndu-se în adîncime. În planul mijlociu, lucește oglinda unei ape ; în depărtare, se înalță lanțuri muntoase, învăluite în vaporii luminii arzătoare de amiază. Pe cerul azuriu trec nori voioși de vară ; ramurile și crengile zvelților copaci vibrează în aerul fierbinte. Marile edificii din planul mijlociu și din fund se ascund în tufișuri, fără a ieși în evidență. În unele pînze, ele lipsesc cu desăvîrșire, această lipsă accentuînd seninătatea ambianței (Ilustrațiile 270 și 271). Copacii și frunzele sînt desenate cu gingășie și delicatețe ; umbrele transparente ce învăluie pantele munților sînt pictate cu tușe totodată energice și ușoare. Din aceste pînze scăldate în lumină

aurie adie o briză plăcută, încărcată cu căldură meridională ; parcă simțim și aspirăm aer din Italia. În peisajele înfățișînd asfințitul, coloritul roșiatec este mai surd.

Jan Both era mult prea artist, mult prea talentat pentru a se limita la asemenea tablouri de mare efect, care amenințau să-l închidă în monotonie și uniformitate. În afara peisajelor meridionale idealizate, a pictat și altele, realiste, după motive simple. Iată, de pildă, munți pleșuvi din Italia cu vînători și pescari care își strîng năvoadele în prim plan și ceața destrămîndu-se în depărtare (fosta colecție Six, Amsterdam). Pînza aceasta a fixat — o simțim prea bine — o clipă de adîncă emoție în fața naturii. Ipoteză confirmată de un studiu aflat la British Museum (Londra). Executînd tabloul, artistul a urmat atît de fidel un desen cu penița și cărbune făcut în Italia (și pe care l-a folosit și pentru o gravură), încît transpunerea pe pînză nu a răpit schiței nimic din spontaneitatea sau delicatețea ambianței.

La fel de fidele și de spontane par tablourile ce înfățișează o coamă de munte cu un brad singuratec și un podeț din lemn (Muzeul din Detroit), țărmul de mare din Italia, la asfințit, cu un zid dărăpănat ce se înalță precum un turn (Galeria din Dresda), zidurile Romei cu jucători de cărți care stau pe vine (National Gallery, Londra — Ilustrația 272), și tejgheaua unui negustor de vinuri, lipită de un zid, pe Forum Romanum (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 273). În tabloul însorit, aflat la Amsterdam, oamenii adunați în jurul cîrciumii improvizate apar cu toată vivacitatea lor. Ei amintesc oarecum de tipurile populare romane ale lui Pieter van Laer, dar execuția este mai spirituală și nu prezintă coloritul greoi și nuanțele opace ale acestuia.

În trecut, personajele accesorii, pictate fără îndoială de Jan Both, erau atribuite fratelui
 său Andries. În lucrarea sa, „Academia ger-

mană a nobilelor arte a arhitecturii, sculpturii și picturii“ (apărută în 1675), pictorul și istoriograful de artă Joachim van Sandrart afirma că Andries Both întregise cu personaje peisajele lui Jan, fratele său mai tînăr — afirmație preluată fără nici un examen critic. Azi însă s-a constatat că Andries Both, pictor de scene rustice triviale, ale căror personaje, urîte și greoaie, amintesc, într-o oarecare măsură, de cele ale lui Pieter Quast, nu poate fi considerat ca autorul figurilor accesorii, chiar din simple motive stilistice. [1]

Țăranii, călătorii și ciobanii din tablourile lui Jan Both, care, dealtfel, coincid cu cei ai gravurilor sale, se integrează peisajului atît de discret și de abil, încît nu se disociază niciodată de ansamblu și nu sînt niciodată prada unei agitații care ar atrage privirea în mod prea insistent asupra lor. Numai în pînzele unde nu se armonizează cu atmosfera peisajului, ca de pildă în „Pădurea cu judecata lui Paris“ (National Gallery, Londra), personajele sînt pictate, în mod excepțional, de o mînă străină — în speță, nudurile reci au fost executate de Cornelis van Poelenburgh.

Astăzi știm că Jan Both, fiul unui pictor pe sticlă, s-a născut la Utrecht abia în 1618. Rudimentele artei sale le învață de la tatăl său, înainte de a deveni, la vîrsta de 16 ani, elevul lui Abraham Bloemaert. Dar nu-și făcu studiile odată cu fratele său mai în vîrstă cu șase ani, așa cum se mai spune uneori și astăzi. Acesta, după cum reiese dintr-un desen semnat „A. Both Rouen 1633“, se afla pe atunci în Franța, în drum spre Italia. Se constată astfel că tradiția după care ambii frați ar fi călătorit împreună se întemeiază pe o greșeală. Jan va fi plecat în Italia la 22 de ani, vîrstă la care erau întreprinse în mod obișnuit astfel

---

[1] Datele biografice ale celor doi frați exclud, deasemeni, posibilitatea unei colaborări îndelungate. Andries a murit la Veneția, în 1645, înecîndu-se într-un canal.

de călători ; la Roma sau la Veneţia se va fi întîlnit cu fratele său. Documentele nu atestă prezenţa lui Jan Both la Roma decît în perioada 1639—1640. În 1641, artistul se afla din nou la Utrecht. Ales preşedinte al breslei pictorilor în 1646, a murit la Utrecht, în 1652.

Foarte rare sînt tablourile datate ale lui Jan Both. Dar se cuvine să admitem fără rezervă faptul că şi-a pictat operele principale abia după întoarcerea sa la Utrecht. Marile lor dimensiuni constituie un motiv suficient pentru a exclude posibilitatea ca artistul să le fi pictat în timpul studiilor la Roma, aducîndu-le apoi în patrie peste Alpi sau plătind considerabilele taxe de transport cerute de companiile de navigaţie.

În afara vederilor din Italia — imitate mai cu seamă, pe cît de servil, pe atît de slab, de Willem de Heusch (1625—1692) şi de nepotul acestuia, Jacob de Heusch (1657—1701) — Jan Both a pictat unele tablouri mai mici cu motive olandeze. Iată, de pildă, o vedere apărută în trecut în comerţul de artă din München, „Witte Vrouwenpoort in Utrecht“, şi o scenă de stradă cu un pod mişcător din lemn şi jucători de popice în prim plan (altădată în colecţia Werner Dahl, Düsseldorf, tabloul se află azi în Muzeul din Basel). Privind aceste pînze agreabile şi fără multă personalitate, nu trebuie să ne amintim de frumoasele scene de stradă ale lui Jan van der Heyden ; dealtfel, ele nu se aseamănă nici cu superbele peisaje însorite pictate în Italia de artistul însuşi.

CAREL DUJARDIN

Berchem şi Pott, Pijnacker, Asselijn şi mulţi alţi peisagişti olandezi mai puţin însemnaţi, s-au întors în patrie ca „italianissimi“, deşi şederea lor la Roma nu depăşise, în general, o durată de doi-trei ani. După cum se ştie, mulţi

dintre acești peisagiști și romaniști din Utrecht s-au dedicat trup și suflet imitării modelelor italienești, pierzîndu-și astfel caracterul național. Spre cinstea lui Carel Dujardin, se cuvine să notăm că, spre deosebire de cei mai mulți dintre acești artiști, el a rămas credincios și în străinătate concepției olandeze despre natură și redării acesteia. Și prin forma exterioară tablourile sale timpurii se deosebesc de cele ale celorlalți artiști italienizanți, păstrînd formatul mai mic, obișnuit în Olanda. Zadarnic am căuta printre peisajele lui Carel Dujardin panorame meridionale de dimensiuni uriașe, așa cum le pictau Jan Both și Adam Pijnacker : atît talentului, cît și caracterului său îi era străină căutarea de efecte patetice și decorative. Ceea ce îl caracterizează pe Dujardin este simțul rafinat a tot ceea ce este intim și idilic ; adesea ne vine greu să deosebim tehnica sa de cea, atît de subtilă, a lui Paulus Potter și Adriaen van de Velde ; chiar și în cele mai izbutite pastorale italienești, ea rămîne atît de tipic olandeză, încît am fi ispitiți să considerăm ca olandeze motivele unor peisaje mici cu vite care pasc, dacă munții înalți la orizont sau o colibă de stil italienesc nu ne-ar aminti că scena este situată în sud.

Aceste mici tablouri sînt adorabile. Un ciobănaș, odihnindu-se, culcat pe spate, în bătaia soarelui, îi întinde cîinelui său în joacă o bucată de carne. Supraveghindu-și vitele ce pasc, o țărancă toarce la fus. Nemișcați și leneși, un măgar, o vacă, oi și capre se răcoresc la umbra frunzișului des al unor copaci, în timp ce fiul păstoriței adormite se joacă cu cîinele ciobănesc. (Ilustrația 274). În frumosul tablou aflat la Muzeul Ashmolean din Oxford, Dujardin înfățișează o colibă acoperită cu cărămizi roșii, așezată la poalele unui munte printre copaci bătrîni ; un țăran scoate apă dintr-un puț, iar în prim plan, cîțiva porci răscolesc pămîntul. În magistrala idilă rustică de la Rijksmuseum din Amsterdam (Ilustrația 275),

pictorul reprezintă tot o curte țărănească printre copaci înalți ; un om cerne grîu, doi berbeci tineri saltă și se joacă, în timp ce alte animale domestice se odihnesc sau pasc.

Cele mai bune și caracteristice tablouri ale lui Carel Dujardin se află la Ermitaj (Leningrad), în colecții particulare din Anglia (mai ales la Buckingham Palace) și la Luvru (Paris). Delicioasei idile de la Luvru, cu pășunea și ciobănașul care-și scarpină cîinele, îi este calitativ superior peisajul cu șesul ce se întinde în splendoarea soarelui ; în depărtare, se înalță un lanț de munți ; păstori cu turmele lor trec printr-un vad. Peisajul acesta are un caracter hotărît meridional, și lipsa totală de artificiu produce impresia că tabloul ar fi fost pictat în Italia.

Un tablou de la Luvru, datat din 1655, ne dovedește însă că Dujardin a continuat să picteze și după întoarcerea sa în Olanda peisaje italienești uimitor de fidele, executate cu aceeași prospețime și naturalețe ca în Italia. Pînza pictată în 1655 (Luvru) reprezintă doar o pajiște înflorită, împrejmuită de arbuști și copaci înalți, cu o cascadă mică străjuită de o stîncă ; oi, vaci, un măgar stau și se odihnesc. Nici o țipenie de om. Liniștea duminicală, rafinamentul și migala execuției au un caracter atît de olandez, încît stînca din dreapta și muntele înalt din fund par a fi adaosuri străine (Ilustrația 276).

Peisajele executate în jurul anului 1655 dovedesc că artistul, ajuns la vîrsta de 33 de ani și a cărui primă ședere în Italia se situează între 1643 și — cel mai tîrziu — 1650, atinsese culmile măiestriei și dispunea de toate mijloacele ce-i caracterizează stilul. El nu ne înfățișează natura la amiază ; razele de soare cad piezișș, aruncînd umbre lungi. Prospețimea ierbii umede de rouă și cîteva picături sclipitoare prinse în florile de cîmp indică limpede că tabloul a fixat atmosfera primelor ore ale dimineții. Dujardin pictează cerul într-un mod

superb. El nu arată nori piramidali apropiindu-se în valuri maiestuoase ; nori de fulgi delicați și așa-ziși „mielușei“ se reliefează pe azurul ceresc cu străluciri de argint. Formele animalelor ce pasc vădesc plasticitate și contururi de o desăvîrșită precizie. În linii generale, tehnica grafică și picturală din prima perioadă a artistului este lipsită de fluiditate și eleganță ; ea rămîne exactă, obiectivă, seacă. Fiecare firicel de iarbă, fiecare floare se naște din cîteva trăsături de pensulă dure și rigide. Pare uimitor că, în ciuda acestei tehnici aspre, pictorul obține efecte pline de luminozitate și prospețime.

Nu cunoaștem antecedentele artistice ale lui Dujardin. Născut în 1622, la Amsterdam, se pare că el ar fi fost elevul lui Nicolaes Berchem, mai în vîrstă decît el cu numai doi ani ; dar peisajele italienești cele mai apropiate de stilul pretinsului său profesor au fost pictate în perioada mijlocie de creație. Mai multe peisaje datate din 1655 — sau executate în acea vreme — amintesc, prin tehnică și concepție, mai ales de Păşunile lui Paulus Potter ; printre ele se numără „Ograda“ (Ashmolean Museum, Oxford), frumoasa idilă rustică datată din 1655 (Rijksmuseum, Amsterdam) și peisajul cu cireada de vaci, executat în același an (colecția din Mosigkau, lîngă Dessau). Potter era cu trei ani mai tînăr decît Dujardin ; dar ca artist, mai însemnat ; peisajele sale cu cirezi de vite îl vor fi stimulat poate pe acesta. Există însă și cîteva tablouri de Dujardin ce par executate sub influența lui Adriaen van de Velde, ca, de pildă, mica pînză reprezentînd pe un ciobănaș mulgînd o oaie (aparținînd în trecut colecției M. Bromberg, Hamburg, tabloul face parte astăzi dintr-o colecție particulară olandeză), grupul de vînători eleganți adunați într-un parc împobodit cu statui (Colecția Max Michaelis, Muzeul din Capetown) și „Manejul din pădure“ (Colecția contelui de Northbrook, Londra). Dar tabloul din colecția londoneză,

cu magistrala redare a norilor, este datat din 1654. Pe atunci, Adriaen van de Velde era un adolescent de numai 18 ani, la începutul carierei sale, și nu i-ar fi putut inspira lui Dujardin, mai în vîrstă decît el cu 14 ani, o asemenea capodoperă. [1]

S-ar putea enunța un paradox : pe măsură ce trec anii după întoarcerea sa din Italia și cu cît trăirile și impresiile din Sud se îndepărtează în timp, cu atît mai „italiene" devin motivele și uneori, din păcate, și materia schematic italienizantă a tablourilor sale. El pictează, în maniera lui Pieter van Laer, mici scene populare, pe care le situează de preferință în cîte un întunecos colțișor de curte sau într-o îngustă străduță romană. Vedem fierari potcovind cai, jucători de cărți, oameni poposind la cîrciumi, actori și muzicanți ambulanți, șarlatani și alte figuri de același fel (Ilustrația 277). Tabloul cel mai spiritual, cu coloritul cel mai subtil, din acest grup — „Comedianții italieni" (Luvru) — este datat din 1657, iar în anul următor, artistul a pictat frumosul „Popas la cîrciumă" (Kunsthalle, Hamburg). Se poate deduce de aici că toate aceste mici scene citadine italienești, printre care unele sînt într-adevăr foarte frumoase, au fost pictate după întoarcerea artistului în Olanda.

Executînd aceste pastorale care, în majoritatea lor, sînt de fapt peisaje, Dujardin începe să străbată calea bătătorită de școala lui Ber-

---

[1] „Tîrgul de vite" (Galeria Academiei din Viena) arată cît de înrudiți din punct de vedere artistic erau, în anumite perioade, Carel Dujardin, Paulus Potter și Adriaen van de Velde, fără ca vreunul să fi fost profesorul celorlalți. Tabloul, atribuit în trecut lui P. Potter, a fost catalogat ulterior cu rezervă de către Hofstede de Groot ca o operă a lui van de Velde ; desemnat de catalogul Galeriei Academiei din Viena, cu semnul întrebării, ca o lucrare a lui Dujardin, a fost apoi atribuit lui Jacob Esselens. Elegantele personaje din prim plan par a justifica această din urmă atribuire.

chem și a lui Both. Peisajul stîncos italian, în care o păstoriță își duce băiatul și turma printr-un vad, este conceput în stilul lui Nicolaes Berchem (National Gallery, Londra). Vestita pereche de tablouri de la Muzeul din Berlin — peisajul meridional de dimineață și cel de seară, cu ciobani drumeți — amintește de Jan Both nu numai prin sentimentul poetic, ci și prin delicatețea atmosferei și jocul razelor de soare în frunzișul și ramurile copacilor (Ilustrația 278). Pe lîngă asemenea opere, desăvîrșite atît pictural cît și grafic, apar, în acea vreme, și altele, pictate cu dezinvoltură. În pînzele acestea, soarele nu iradiază căldură, culoarea este așternută cu pete compacte și uleioase, contururile apar confuze, norii sînt redați fără nici o participare sufletească. Sîntem îndreptățiți să-l bănuim pe Carel Dujardin de a fi executat aceste peisaje — dintre care unele sînt pestrițe și triviale, iar celelalte seci și searbăde — în mare grabă și fără conștiinciozitate, ca articole comerciale.

Într-adevăr, execuția neglijentă nu se explică prin vreo scădere a puterii sale creatoare. Portretul de grup al comitetului de conducere al închisorii de femei din Amsterdam, pictat în 1669, dovedește că Dujardin se afla în plina posesie a mijloacelor sale pînă la o vîrstă înaintată (Rijksmuseum, Amsterdam). Distincția tehnicii, eleganța desenului și rezerva plină de noblețe a atitudinilor fac din acest tablou de dimensiuni mari unul din cele mai frumoase portrete de grup de regenți din pictura olandeză a ultimei treimi a secolului XVII. Modul în care Dujardin a rezolvat această grea problemă picturală este cu atît mai remarcabil cu cît artistul nu era portretist de profesie. Ne sînt cunoscute abia vreo două duzini de portrete masculine mai mari sau mai mici, pictate de artist, precum și unele concepute ca tablouri de gen, cele mai izbutite fiind „Stăpînul gustînd vin“ (Muzeul din Berlin) și

bustul unui tînăr elegant (National Gallery, Londra — Ilustrația 279).

Cea mai admirabilă operă a lui Dujardin, pastorala italiană care și-a dobîndit popularitatea sub titlul sentimental de „Capra bolnavă", a fost de asemeni executată în anii maturității (Pinacoteca din München — Ilustrația 280). Seninătatea ambianței, limpezimea coloritului și modelarea cu suprafețe largi, înrudesc acest tablou cu alte două pînze : cea, superbă, cu o servitoare și un tînăr cioban (Muzeul din Stockholm) — a cărei datare ilizibilă pare a fi fost 1657 — și „Vadul" meridional cu personaje idealizate din „Fuga în Egipt" (datat 1662 — Muzeul din Detroit). Încă în secolul XVIII, pastorala aflată azi la München trecea drept o operă ieșită din comun și era învăluită în legendă. Conform unei note din catalogul licitației colecției Doekscheer, din Amsterdam (septembrie 1789), ciobanul cu privirea plină de gravitate ar fi portretul Marelui - Duce de Toscana.

Carel Dujardin, care mărturisea crezul catolic, a pictat, în afara frumoasei pînze aflată la Detroit, unele peisaje mai puțin frumoase cu personaje biblice ; printre acestea figurează peisajul furtunos cu multiple personaje și cu trei răstigniți (Luvru, Paris), în care contemporanii vedeau o asemenea capodoperă, încît a apărut un lung ditiramb proslăvind tabloul. Lucrările religioase și cîteva alegorii nu se pot număra, în ciuda unui meșteșug fără cusur, printre capodoperele artistului, care a pășit aici într-un domeniu spre care nu-l îndrepta talentul său. Cea mai plăcută pînză pe acest tărîm, atît de străin pictorului, este compoziția, nu lipsită de un oarecare farmec, ce-l înfățișează pe tînărul Tobie ținînd peștele în mîna dreaptă și întorcîndu-se către îngerul care-l privește, stînd în spatele său (Muzeul din Budapesta).

În 1673, Dujardin a pictat peisajul italienesc cu o cascadă și pescari, aflat la Mauritshuis

din Haga ; schematismul execuției și coloritul sec nu susțin în nici o privință comparația cu cele două pastorale italienești expuse la Galeria din Berlin. În anul următor, Carel Dujardin întreprinse a doua sa călătorie în Italia.

Am notat faptul ciudat că nici unul dintre peisagiștii olandezi italienizanți, a căror artă degenera cu timpul în rutină, nu a simțit nevoia să-și împrospăteze impresiile de tinerețe, Dujardin fiind excepția care confirmă regula. Am fi prea fericiți să explicăm hotărîrea sa de a se întoarce în Italia printr-un imperativ al conștiinței sale profesionale. Din păcate însă, lucrurile nu stau așa. Nu din motive artistice a avut loc, în 1674, improvizata călătorie în Italia ; pictorul a luat-o la fugă : fugea de soția sa.

Călătorind prin Franța pe la 1650, tînărul pictor se împotmolise la Lyon și se văzuse silit să o ia de soție pe gazda sa flamandă, întrucît nu putea achita enorma datorie pe care o contractase față de aceasta. În 1652, se întoarse în Olanda cu soția sa, mult mai în vîrstă decît el ; cu excepția celor opt ani (1652—1660) petrecuți la Haga, a trăit la Amsterdam pînă în 1674. Însoțindu-l, în acel an, pe prietenul său Johannes Reynst, colecționar din Amsterdam, pînă la Texel, de unde acesta urma să ia vaporul spre Livorno, Dujardin — dacă îi dăm crezare lui Houbraken — s-ar fi hotărît pe loc să se urce pe navă și să pornească spre Italia. Inscripția de pe primul tablou pictat după întoarcerea sa în această țară — un peisaj cu ciobani (Muzeul din Anvers) — proclamă cu jubilație : „Carel Du Jardin fac. Roma 1674". Tovarășului său de drum, care se întoarse curînd în Olanda, îi încredință misiunea de a o înștiința pe soția sa că avea de gînd să ia și el, într-un viitor apropiat, drumul patriei. El rămase însă în Italia, și muri, în 1678, la Veneția.

MELCHIOR D'HONDECOETER ȘI JAN WEENIX

„Rafael al păsărilor“ — iată porecla cu care, în trecut, fusese onorat *Melchior d'Hondecoeter*, și care astăzi ne pare absurdă și exagerată. Ea este nejustificată și din simplul motiv că și alți pictori olandezi și flamanzi au pictat tablouri cu păsări, vii sau moarte, superioare pe planul artistic. Ar fi mai nimerit să-l numim pe d'Hondecoeter un „Jan Steen animalier“, întrucît introduce în pînzele sale cîte o anecdotă. Comparație nepotrivită, totuși, deoarece Steen nu era doar un povestitor de anecdote hazlii, ci și un pictor genial, în timp ce popularitatea de care se bucură d'Hondecoeter se întemeiază în primul rînd pe subiectul tablourilor sale de gen cu animale, și numai rareori pe valoarea lor pur picturală.

Melchior d'Hondecoeter dramatizează animația unei curți cu păsări, înscenînd un atac de păsări de pradă asupra unor găini și pui. În cursul unei lupte, doi cocoși furioși își înfig ghearele unul în trupul celuilalt ; zboară pene în toate părțile. Într-un tablou celebru aflat la Mauritshuis, vedem cum rațe, gîște, găini, șoimi, bîtlani, prepelițe și o mulțime de alte păsări își manifestă entuziasmul cu gîgîituri și strigăte stridente în timp ce un cocoș despoaie un corb care s-a împodobit cu penele altuia. Pictorul ne înfățișează cîini care, cu lătratul lor, fugăresc găini, rațe și gîște ; iat-o pe vulpea care, după predica ținută păsărilor, se bagă, cu prefăcută cucernicie, printre acestea. Cele mai populare dintre tablouri reprezintă concerte date de păsări muziciene care țin mici partituri în gheare (Muzeele din Dresda — Ilustrația 281, Kassel etc.). Hondecoeter, care a trăit pînă în 1695, și-a pictat primele tablouri cu păsări vii abia în anul 1668 ; ilustrînd fabule cu animale și reprezentînd întîmplări anecdotice din lumea păsărilor,

a reluat motive ale Școlii lui Brueghel, pe care alți pictori olandezi le părăsiseră demult.

Dintotdeauna a fost lăudat darul ce-l avea Hondecoeter de a observa atitudinile și mișcările animalelor pentru a le reda cu toate caracteristicile lor. Darul acesta care, dealtfel, nu ar trebui să trezească mirarea, fiind vorba de un pictor specializat în zugrăvirea păsărilor vii, nu se manifestă însă întotdeauna. Îngîmfarea cocoșului ce cîntă, vîslitul raței și puilor ei, grija maternă cu care găina vede de pui — toate acestea ne sînt, desigur, înfățișate în modul cel mai convingător. Dar fiecare animal este observat în parte, izolat și nicidecum în relații cu celelalte păsări și cu peisajul de fantezie dimprejur, redus la funcția de simplu decor. Admirabil, de pildă, este redată plutirea în aer a unui porumbel. În numeroase tablouri însă, Hondecoeter ne arată porumbelul luîndu-și zborul, țîșnind dintr-un tufiș, la numai o jumătate de metru înălțime, adică la un moment cînd, începînd să dea din aripi, el nu și le-a putut desfășura din plin ; zborul acesta lin trezește impresia unei păsări împăiate atîrnate de un fir invizibil. Învălmășeala de păsări, reunite din motive pur anecdotice și nu picturale, contravin armoniei, mai ales în acele peisaje cu parcuri în care păsările băștinașe și cele exotice sînt adunate cu maimuțe. La Mauritshuis (Haga) figurează azi un tablou care, altădată, decora un șemineu al castelului Het Loo și reprezintă menajeria principelui Wilhelm al III-lea ; gazelele, antilopele, zebul, elefantul, toate animalele sînt înfățișate cu migala omului de știință pînă în cele mai mici amănunte, dar, încremenite laolaltă pe un taluz de deal, ele par a fi statui de lemn pictate în mod naturalist.

Pentru a-l putea aprecia pe Melchior d'Hondecoeter sub unghiul cel mai favorabil, se cuvine să ținem seama numai de operele suscitate de trăiri pur picturale, care nu distrag atenția privitorului prin întîmplări anecdotice.

Printre cele mai desăvîrșite tablouri cu păsări, figurează două peisaje reprezentînd un parc în care un păun face roată cu penajul său irizat sau a cărui trenă de pene albe se desfășoară pe o balustradă. În lucrările sale obișnuite, coloritul lui Hondecoeter este lipsit de căldură, iar redarea robei de pene relativ seacă și dură ; dar splendidele pînze cu un păun alb în toată strălucirea sa, cu farmecul compoziției și luciul mătăsos al penajului pufos, îi prevestesc pe spiritualii animalieri și autori de naturi moarte francezi Alexandre-François Desportes și Jean-Baptiste Oudry. Magistrale tablouri de păsări cu un păun în centru figurează, între altele, la Muzeul de Istoria Artei și la Galeria Academiei din Viena, în colecția Wallace (Londra — Ilustrația 282) și la Galeria din Kassel (Ilustrația 283) care posedă mai multe pînze superbe ale artistului. Tablourile cu păsări de curte, în care pictorul și-a concentrat atenția numai asupra cîtorva găini, vădesc un colorit mai exuberant și mai multă vigoare. Din cauza numărului restrîns de animale, compoziția este mai închegată, tușa, deși mlădioasă în modelare, hotărîtă și energică, iar tonalitatea generală, în pofida bogăției de colorit cerute de motiv, mai armonioasă. Exemplare remarcabile cu mici familii de găini se află la Rijksmuseum (Amsterdam), Kunsthalle (Hamburg), National Gallery (Londra) precum și în colecția Wallace (Ilustrația 284).

Hondecoeter a pictat deasemeni, deși mai rar decît animale vii, naturi moarte de vînătoare : păsări ucise prezentate pe tavă sau un iepure împușcat lîngă un copac. Deși lipsite de personalitate acuzată și de nuanțe rafinate, cele mai bune dintre lucrările acestea, înzestrate cu calități eminente, se aseamănă prin corectitudinea desenului cu naturile moarte de vînătoare ale lui Willem van Aelst.

Cu cocoșul ucis, atîrnat de un perete de culoare deschisă din lemn găunos, Hondecoeter a realizat o surprinzătoare performanță

(Galeria din Bruxelles — Ilustrația 285). O dată mai mult, reluase un motiv căruia succesul îi era asigurat. Încă în 1504, în cursul ședерii lui în Germania, venețianul Jacopo dei Barbari pictase „en trompe-l'oeil", un perete din scînduri de care sînt atîrnate o rață sălbatecă moartă și instrumente de vînătoare, și lipită o foaie de hîrtie împăturită purtînd semnătura artistului (Pinacoteca din München). De atunci, au fost repetate în nenumărate rînduri astfel de tablouri „en trompe-l'oeil". Johannes Leemans (1633—1688), pictor, agent imobiliar și negustor de vinuri din Haga, se specializase chiar în execuția unor asemenea tablouri „trucate", care, prin efectele lor jucăușe, își aveau locul mai curînd într-un cabinet de curiozități decît într-o colecție de opere de artă. Tablourile lui Hondecoeter pictate „en trompe-l'oeil", reprezentînd păsări și instrumente de vînătoare atîrnate (Muzeul din Aachen, Dresda și Schwerin) nu au nici ele o valoare artistică deosebită, în afara Cocoșului ucis, de la Galeria din Bruxelles amintit mai sus. Redarea strălucită a penelor negre și galbene cu irizări albăstrui, ce se reliefează pe peretele din scînduri de culoare deschisă, vădește atît temperament și duh, încît această reușită pur picturală nu-și găsește perechea în toată opera artistului.

Tablourile cu păsări ale lui Hondecoeter dobîndind o asemenea popularitate, încît din secolul al XVIII-lea erau imitate în străinătate, nu este de mirare ca artistul să fi fost solicitat să decoreze casele patricienilor din Amsterdam și castelele Het Loo și Soestdijk. El a decorat panourile întregi și cele strîmte de deasupra ușilor cu papagali și maimuțe ghemuite pe lîngă vase baroce, și cu păsări ornamentale pestrițe jucîndu-se printre ramuri de copaci. Picturile acestea decorative fiind menite să-și facă efectul la mare distanță, coloritul este acuzat și plin de vioiciune. Cea mai perfectă reușită în acest domeniu o constituie un peisaj executat pentru castelul

Soestdijk : într-un parc sînt adunați cocori, păsări acvatice și un pelican asupra căruia se revarsă toată lumina, în vederea obținerii unui efect puternic. Tabloul a devenit popular sub denumirea de „Pana plutitoare“ (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 286).

Enigmatic rămîne procesul de creație a trei picturi murale uriașe, prevăzute cu monograma lui Melchior d'Hondecoeter, reprezentînd păsări în fața unor conace, un parc cu păsări și munții în depărtare. La Pinacoteca din München, pînzele acestea, pictate pentru castelul Bensberg (Renania) — cea mai mare măsurînd patru metri înălțime pe șapte metri lungime — figurează față în față cu compozițiile decorative executate pentru același castel de Jan Weenix, un văr al lui Hondecoeter, mai tînăr cu patru ani decît acesta. Există o asemenea identitate de formă și invenție, de subiect și stil, între cele două grupuri de lucrări, încît le-am putea atribui aceluiași artist, — și anume lui Weenix. Jan Weenix a început însă să lucreze la ciclul său abia în 1702, adică șapte ani după moartea lui Hondecoeter. Weenix, infinit mai înzestrat — am fi inspitiți să spunem : mai genial — decît vărul său, să se fi inspirat oare din lucrările lui Hondecoeter ? Ipoteza pare atît de absurdă, încît refuzăm să o luăm în considerație. Pe de altă parte, cele trei tablouri ale lui Hondecoeter constituie o excepție în toată opera sa, performanțe atît de extraordinare, încît mă încumet să afirm că în atelierele lor de la Amsterdam, unde cei doi pictori înrudiți au pictat tablourile destinate castelului Bensberg, toate compozițiile au fost concepute de Jan Weenix, iar primele trei executate de Hondecoeter. Execuția nu este lipsită de calități — ne amintim cu plăcere de un flamingo trandafiriu și de o lebădă albă — dar în comparație cu arta suverană a lui Jan Weenix, pentru care astfel de lucrări erau un joc, tehnica lui Hondecoeter, supusă unui exa-

men mai atent, apare ca lipsită de temperament și meschină.

Melchior d'Hondecoeter era nu numai înrudit cu cei doi Weenix, ci se trăgea dintr-un vechi neam de artiști. Bunicul său era Gillis d'Hondecoeter, un peisagist care, venind din Țările de Jos meridionale, se stabilise în Olanda ; animalierul Gijsbert d'Hondecoeter, autor al unor tablouri cu păsări (acvatice sau nu) în maniera lui Roelant Savery, era tatăl său. Născut la Utrecht, în 1636, Melchior începu prin a fi elevul tatălui său înainte de a-și continua studiile cu unchiul său Jan-Baptist Weenix. În 1653 se stabili la Haga, apoi, în 1663, la Amsterdam, oraș în care muri la 3 aprilie 1695.

Jan-Baptist Weenix l-a format nu numai pe nepotul său Melchior, ci, desigur, și pe fiul său Jan, născut la Amsterdam, în 1640. Cu excepția celor patru ani (1664—1668) petrecuți la Utrecht, *Jan Weenix* și-a desfășurat toată activitatea în orașul său natal, pînă la moartea sa, survenită la 19 septembrie 1719. În tinerețe, imita atît de fidel operele tîrzii ale părintelui său — străzi meridionale, palate, porturi cu mici personaje — încît uneori tablourile sale nu pot fi deosebite decît foarte greu de modelele lor. Dacă, de pildă, perechea de tablouri de la Pinacoteca din München — o păstoriță adormită la baza unui postament, și un tînăr vînător cu vînatul ucis — nu ar fi semnate în mod foarte citeț „J. Weenix f. 1665", nu am ezita să le atribuim tatălui. Aidoma acestuia, fiul a pictat și portrete : doamne și domni eleganți, îmbrăcați după moda barocului, cu obișnuitul parc ca decor. Marea reputație a fiului nu se datorește însă rarelor portrete sau primelor tablouri cu străzi și forturi meridionale. Numele său evocă numaidecît acel iepure ucis, ale cărui numeroase variante i-au adus lui Jan Weenix popularitatea pe care

Philips Wouwerman a dobîndit-o cu calul său bălan. Dar iepurele ucis constituie, pentru aprecierea lui Weenix, un element tot atît de puţin hotărîtor ca şi calul bălan în cazul lui Wouwerman. [1]

Contrar lui Melchior d'Hondecoeter, care tot încearcă să-l captiveze pe privitor prin anectodă, Jan Weenix este un artist de o mare puritate, care ştie că prima datorie a unui pictor este de a picta. Meşteşugul său neîntrecut, spiritul său de observaţie, mereu treaz pentru a surprinde valori coloristice şi farmecul unei linii, şi-au păstrat prospeţimea pînă astăzi, în ciuda multelor sute de variante cu aceeaşi natură moartă cu iepure. Nu ne săturăm să admirăm redarea aproape palpabilă a blănii şi a materiei celorlalte trofee de vînătoare. Păsări ucise, flori şi fructe îmbogăţesc opulente naturi moarte ; ramuri se încolăcesc împrejurul unor vase baroce şi a unui grup de „putti" ; păsări se joacă printre crengi sau roiesc în văzduh (Ilustraţia 287). Pictorii veacului al XVII-lea tratează, de cele mai multe ori, peisajul fundal ca pe o bagatelă sau un decor ; Jean Weenix însă înfăţişează păduri primitoare sau parcuri franţuzeşti reproduse cu exactitate, ale căror alei şi peluze sînt mărginite cu statui de marmoră şi fîntîni. Lucrările cele mai mature ca, de pildă, pînza (datată din 1716) cu lebăda şi păunul morţi şi un coş cu fructe (Muzeul din Rotterdam), precum şi superba natură moartă cu cerbul ucis (fosta colecţie Lord Pelham, Clinton Hope, Londra), prevestesc, prin decorativul orînduirii, operele din epoca rococo. De acestea se deosebesc însă printr-o concepţie infinit mai măreaţă, prin energia cu care sînt tratate animalele şi

---

[1] Introducînd un cal bălan în multe compoziţii — deşi nu în toate, Philips Wouwerman nu era prada unei obsesii. Artistul ştia că culoarea albă întruneşte toate culorile spectrului ; astfel, părul alb al calului realiza în mod fericit armonia tuturor culorilor unei bogate palete.

printr-un colorit mai plin. Tablourile cu flori de la Muzeele din Berlin, Hamburg şi Leipzig dovedesc că, atunci cînd pictează flori, Jan Weenix susţine comparaţia cu cei mai buni specialişti neerlandezi.

În 1702, Electorul Palatin Johann Wilhelm, care îşi avea reşedinţa la Düsseldorf, îi comandă maestrului din Amsterdam cele douăsprezece mari tablouri cu animale şi scene de vînătoare, destinate castelului Bensberg şi aflate astăzi la Pinacoteca din München şi Galeria Schleissheim. Uriaşele tablouri nu au fost pictate la Düsseldorf sau Bensberg, ci în atelierul artistului, între anii 1702—1714. De acolo au fost făcute sul şi transportate la Bensberg, unde pictorul, desigur, le-a revăzut, aşezîndu-le în funcţie de eclerajul local.

Îl sfătuiesc pe cel ce doreşte să privească tablourile ciclului Bensberg, la Pinacoteca din München, să viziteze în prealabil sălile consacrate lui Rubens. Faptul că, după măreţele opere decorative ale marelui flamand, pînzele lui Jan Weenix se afirmă ca tablouri grandioase, deşi izvorîte dintr-o inspiraţie de altă natură şi o concepţie întru totul transformată — faptul acesta ajunge pentru a înlătura tradiţionalele aprecieri dispreţuitoare, conform cărora pictura olandeză tîrzie ar fi cea a unei epoci decadente. Pe cele patru tablouri aflate la München, vedem porturi meridionale cu palate, iar în prim plan, la picioarele unei statui a zeului Mercur, fructe şi animale ucise, orînduite decorativ. Un alt tablou înfăţişează vînători, într-un peisaj deluros cu un castel pe un vîrf de munte ; în prim-plan, prada este expusă în mod pitoresc (Ilustraţia 288).

Bensberg fiind pe atunci un castel de vînătoare, celelalte tablouri reprezintă motive similare. Oamenii şi animalele, peisajul şi edificiile dobîndesc atîta măreţie şi sînt pictaţi cu atîta avînt, încît, în ciuda numeroaselor amănunte de tot felul şi a voioşiei motivelor,

efectul produs nu este lipsit de monumentalitate. În pofida dimensiunilor uriașe ale pînzelor, spirituala execuție nu vădește nici cea mai neînsemnată neglijență. Totul poartă pecetea unui mare artist, totul stă mărturie pentru subtilitatea gustului unui decorator genial.

Corporațiile și bogătașii din Amsterdam — oraș în care locuia artistul — îi încredințaseră deasemeni execuția unor lucrări decorative. La Mauritshuis (Haga), figurează un enorm tablou mural, provenit de la sediul gărzii cetățenești din Amsterdam : o natură moartă pictată cu mult temperament, înfățișînd o lebădă și o căprioară ucise (Ilustrația 289). Unei case de patricieni din Amsterdam îi era destinată o compoziție din cele mai spirituale și fermecătoare, aflată actualmente în Anglia. Deși lipsite de splendoarea coloritului, reproducerile în alb-negru (Ilustrația 290) ne pot da o idee de frumusețea neîntrecută a acestor lucrări decorative din care nu s-au păstrat, din păcate, decît foarte puține.

PORTRETIȘTI

Am șovăit înainte de a începe capitolul consacrat portretiștilor olandezi din secolul XVII cu *Michel Janszoon Mierevelt*. Născut la Delft, în 1567, artistul a murit, ce-i drept, abia în 1641, dar originile și concepția sa fac din el un om din veacul al XVII-lea. A rămas fidel vechii concepții chiar după ce Frans Hals și Rembrandt revoluționaseră din temelii arta portretului în Olanda. Elevii și imitatorii săi au perfecționat deasemeni stilul portretului conservator.

Portretele, foarte obiective, ale lui Michel Mierevelt se numărau, în mod surprinzător, printre cele mai apreciate portrete olandeze din timpul lor, deși pictorul nu făcea nici o concesie pentru a-și flata modelele. Burghezii și soțiile lor, aristocrați și savanți, diplomați,

pastori, poeți și personaje princiare îl asaltau pe artist cu atîtea comenzi de portrete, încît acesta nu mai era în măsură să execute el însuși toate detaliile costumelor. De aceea elevii săi copiau în serie portretele personalităților celebre, iar pictorul nu ezita să autentifice cu semnătura sa copii care adesea vădeau lipsuri și slăbiciuni. [1]

Busturile tipice ale maestrului din Delft — și tipice sînt toate, întrucît el s-a îndepărtat prea rar de la schema căreia îi datora succesul său — înfățișează modelul întors pe trei sferturi spre dreapta sau spre stînga, cu ochii către privitor ; mîinile nu se văd ; personajul poartă haine negre, capul nu este acoperit, iar fundalul este cenușiu închis (Ilustrația 291). Pictorul își concentrează toată atenția asupra feței scăldată într-o lumină rece ; toate ridurile sînt reproduse cu o precizie minuțioasă. În portretele cel mai izbutite, tălmăcirea psihologică și desenul sînt supuse legilor de cinste și rigoare ale maeștrilor de altădată. Dacă, privind portretele acestor bărbați și femei cu fizionomia plină de gravitate, le adăugăm, în închipuirea noastră, mîinile împreunate pentru rugăciune, apare limpede filiațiunea lor spirituală și formală din portretele ctitorilor cucernici din trecut. Chiar în acele foarte rare portrete în care Mierevelt își zugrăvește modelele cu veșminte mai bogate și mai colorate — ca, de pildă, pe principii de Orania și pe tînăra femeie cu un guler elegant de dantelă și o rochie neagră brodată cu perle (portret datat din 1618 — National Gallery, Londra) — efectul rămîne la fel de auster ; chiar și aceste portrete de ceremonie sînt umbrite de o ușoară

---

[1] Trebuie spus răspicat că mulți pictori neerlandezi din acea epocă vedeau în profesia lor un simplu meșteșug, fără a împărtăși concepția ideală actuală despre misiunea artistului. După cum se știe, chiar un mare artist, un umanist ca Rubens avea un atelier extrem de activ, în care o echipă de elevi contribuiau la execuția compozițiilor concepute de maestru.

melancolie ; expresia este gravă și îngîndurată, aproape posacă și posomorîtă.

Olandezii din acea epocă să fi fost oare într-adevăr un popor de oameni mohorîți și puțin comunicativi ? În linii mari, ni se înfățișează aici reprezentanți ai aceleiași clase sociale pe care Frans Hals ni-i arată ca foarte îndrăgostiți de viață și siguri pe ei. S-a afirmat deseori că portretiștii de seamă se reprezintă întotdeauna numai pe ei înșiși, înlăturînd individualitatea modelului și împrumutîndu-i acestuia propriile lor sentimente și caractere ; în cazul lui Mierevelt această afirmație cutezătoare pare justificată. Ni-l putem închipui pe maestrul din Delft ca pe un om serios și cinstit, demn de toată încrederea, dar și foarte priceput la afaceri.

Cei mai cunoscuți, dar și mai buni elevi și imitatori ai lui Mierevelt au fost Paulus Moreelse și Jan van Ravesteyn.

Jan van Ravesteyn din Haga (1570—1657), deși nu a fost elevul lui Mierevelt vreme îndelungată, îl imită pe acesta atît de fidel, încît portretele sale se deosebesc de cele ale maestrului său numai prin unele caractere exterioare. Clienții lui aparțineau mai ales cercurilor de ofițeri și aristocrației (Ilustrația 292). Portretele sale sînt, așadar, mai reprezentative. De mărime naturală, ele îi înfățișează pe bărbați pînă la genunchi, în uniformă cu o eșarfă, sau cu o cuirasă, stînd lîngă o masă pe care și-au depus coiful împodobit cu un panaș înalt. În pofida înscenării eroice, și deși printre aceste modele se numărau personalități de seamă care au jucat un rol istoric, ofițerii aceștia corpolenți cu trăsături buhăite și atitudini flegmatice nu produc o impresie prea marțială.

În 1617—1618, artistul a fost însărcinat cu execuția a două uriașe portrete de grup, incluzînd fiecare cîte 25 de portrete de mărime na-

turală ale ofițerilor gărzii cetățenești din Haga — sarcină pe care o duse la bun sfîrșit, deși nu izbuti întru totul să confere un caracter unitar acestei adunări de bărbați (Muzeul Comunal din Haga). Infinit mai remarcabil este portretul lui Pieter van Veen, avocat, muzician și pictor, tratat de Ravesteyn ca un tablou de gen în maniera lui Thomas de Keyser (Muzeul de Artă și Istorie din Geneva). Ridicînd un deget doctoral, juristul îi dictează scribului așezat după un morman de cărți, în timp ce fiul său stă la o parte, ținînd în mînă pensula și paleta. Expresia dusă pe gînduri a bărbatului care dictează, atitudinea servilă și atentă a scribului, privirea scrutătoare a fiului, sînt surprinse cu atîta subtilitate, natura moartă constituită de mormanul de cărți este un fragment pictural atît de rafinat, încît, în comparație cu acest tablou pătruns de spiritualitate, numeroasele portrete de ofițeri se pierd în masa obișnuitelor portrete de ceremonie.

Jan van Ravesteyn a executat deasemeni busturi mai simple, de bărbați și femei. Tenul rumen al acestor burghezi olandezi sănătoși tun formează un contrast agreabil cu gulerul plisat de un alb imaculat. Pe veșmîntul negru ca tăciunele apar doar cîteva reflexe de lumină. Cu toată obiectivitatea execuției și energia modeleului, aceste portrete prezintă o sumedenie de rafinamente picturale.

Tablourile acestea lipsite de orice complicații îl așezaseră pe Jan van Ravesteyn printre numeroșii și excelenții portretiști, al căror stil conservator își dobîndi suprema cristalizare prin portretele realiste de bărbați și femei, executate de Rembrandt la lumina zilei, spre 1632—1633 (Muzeele din Brunschweig, Dresda, Kassel, Frankfurt, Galeria Academiei din Viena, colecții particulare). După cum se știe, portretele de personaje cu veșminte negre, pictate pînă la talie sau pînă la genunchi, nu reprezintă, în cariera lui Rembrandt, decît un episod scurt ; realiștii olandezi însă au

rămas credincioși acestui stil obiectiv, chi după ce impresionismul lui Frans Hals i-a frî. rigiditatea și Rembrandt a creat operele sale tîrzii, fremătătoare de energie spirituală.

În prima jumătate a secolului XVII, atîția pictori — și nu numai portretiștii de meserie — au executat atîtea portrete realiste, remarcabile prin perfecțiunea meșteșugului și, de cele mai multe ori, prin desăvîrșirea lor artistică, încît ar fi de prisos să citățm vreun nume. Pe de altă parte, prin concepția lor lipsită de artificiu și temeinicia unei tehnici mai curînd grafice decît picturale, portretele acestea se aseamănă într-atît, încît autorul lor nu poate fi, de multe ori, identificat decît datorită unor neînsemnate indicii exterioare. Astfel, busturile lui Mierevelt se deosebesc adesea de cele ale lui Jan van Revesteyn numai prin faptul că nasul modelului, privit de pictor piezișs dintr-o parte, nu se reliefează cu plasticitate pe obraz. Degetele răsfirate și ușor îndoite, precum și curbura manșetelor albe, autentifică adesea portretele lui *Nicolaes Elias* (spre 1591—1654) din Amsterdam. *Cornelis van den Voort* (1576—1624), autor al unor portrete cu tonalități discrete, se deosebește de alți portretiști fideli acelorași tendințe prin eleganța concepției ; explicația constă poate în faptul că, stabilit la Amsterdam din 1592, artistul era originar din sudul Țărilor-de-Jos — mai precis : din Anvers, orașul natal al lui van Dyck.

Un elev al lui Mierevelt, *Paulus Moreelse* (1571—1638) are o personalitate mai acuzată. Portretist celebru, desfășurînd la Utrecht o bogată activitate didactică, arhitect, cetățean de vază și membru al consiliului municipal al orașului său natal, el ocupă, printre numeroșii portretiști realiști ai timpului, un loc aparte și prin faptul că a vizitat Italia. Tablourile sale vădesc o cunoaștere a sudului, a artei italiene. În timp ce pînă și cele mai izbutite portrete ale lui Mierevelt, Ravesteyn, Mesdach

Santvoort, Elias, Wybrand de Geest și ale celorlalți portretiști realiști sînt marcate de o corectitudine mic-burgheză și de sobrietatea meșteșugului, factura lui Moreelse apare mai modernă, mai liberă, mai sigură pe sine. Paulus Moreelse reușește să confere burghezilor olandezi un aer aristocratic. Costumul de ceremonie de culoare închisă, purtat peste un veșmînt alb, cu mîneci crăpate și un guler larg și scrobit de dantelă prețioasă, este înviorat de găitane aurii, de o fundă galben-aurie la piept și de fermecătoare pete verde-măslinii și roșu aprins. Lumina zilei își aruncă sclipirile pe delicatul modeleu al feței, pe care artistul a pictat-o cu atîta grijă, încît nu se mai distinge vreo trăsătură de pensulă (Ilustrația 293). Dar mătăsoasa așternere de culoare nu aduce cîtuși de puțin cu lustrul unui strat de firnis sau cu cel al porțelanului. Iată portretul, de mărime naturală, al unei doamne văzute pînă la genunchi, îmbrăcată într-o rochie neagră și ținînd în mînă un evantai roșu și alb ; migăloasa execuție a detaliilor și concepția adînc gîndită îi permit pictorului să obțină un efect de o eleganță și de o distincție la fel de desăvîrșite ca cele ale portretelor de ceremonie, poate mai picante, ale maeștrilor flamanzi (datat din 1627 — Mauritshuis, Haga — Ilustrația 294).

Curentul „italienizant“ al imitatorilor lui Caravaggio, care domina la Utrecht, își exercită în cele din urmă înrîurirea și asupra lui Paulus Moreelse — spre dezavantajul său.

Artistul începu să picteze madone sentimentale și alegorii, printre care cea mai izbutită este cea datată din 1622, reprezentînd pe Venera și Adonis (Galeria din Stuttgart) ; fapt explicabil, Moreelse inspirîndu-se dintr-o compoziție a lui Rubens. A realizat deasemeni, cu variante minime, serii întregi de busturi de păstorițe. Ciobănițele îi fac privitorului ochi dulci, își dezgolesc pe jumătate sînii cu un gest voluptuos și jonglează cu o pălărie

de paie supraîncărcată de flori, al cărei echilibru este atît de fragil, încît ea riscă în orice clipă să cadă de pe cap (Ilustrația 295). Carnațiile sînt ca de ceară, materialele irizate galbene, trandafirii, și verde-de-mare lipsite de intensitate, iar atitudinile femeilor exagerat de teatrale. Nu încape vreo îndoială că figurile acestea bucolice pline de afectare au plăcut contemporanilor peste măsură. Cu prilejul căsătoriei sale cu Amalia von Solms, în 1627, principele Friedrich Heinrich de Orania a primit drept dar de nuntă din partea autorităților din Utrecht o „Păstoriță“ și un „Păstor“ de Paulus Moreelse.

Faptul că Frans Hals nu a putut exercita o influență profundă asupra portretiștilor din Haarlem este ușor explicabil. Hals avea o personalitate mult prea acuzată, iar spirituala sa factură era mult prea individuală pentru a putea fi preluată și dezvoltată de elevi. Pedagogilor înzestrați le este, într-adevăr, cu putință să-i învețe metodic pe studenții lor tot felul de lucruri, dar un creator genial nu este niciodată capabil să transmită esența artei sale, întrucît geniul nu poate fi nici predat, nici învățat.

Astfel, Dirck Hals nu a fost singurul care a avut înțelepciunea să refuze de a picta portrete în maniera fratelui său mai mare ; Pieter Roestraten, ginerele artistului — autor al unor scene de gen triviale și al multor naturi moarte care, prin forma vaselor reprezentate, amintesc, în mod ciudat, de mediocre naturi moarte franceze din secolul XVIII — nu s-a încumetat nici el să păşească în domeniul socrului său. Dintre cei șapte fii ai maestrului, cel puțin cinci au devenit pictori : Harmen, Frans, Jan, Reynier și Claes. Peisajele și scenele lor rustice sînt lucrări ale unor meșteșugari neînsemnați. Ei par însă a fi imitat portretele „de gen“ ale tatălui lor. Numeroase pînze de format rotund înfățișînd capete de

copii care rîd și țin în brațe un cîine sau un flaut în mînă — atribuite în trecut maestrului însuși — sînt simple imitații ale fiilor.

Numai *Judith Leyster* (Haarlem 1609—1660), pe ale cărei delicioase scene de interior le-am menționat la pagina 46, a izbutit cîtva timp, datorită facultății ei feminine de adaptare, să picteze tablouri care sînt imitații strălucite și pline de intuiție ale facturii profesorului său Frans Hals. Riscul era mare ; dar unele pînze — „Băutorul vesel", „Lăutașul" (amîndouă datate din 1629, Rijksmuseum, Amsterdam), „Perechea veselă" (datat din 1630, colecția Schlichting, Luvru), „Chefliul rîzînd" (Galeria din Berlin) — precum și mai multe tablouri senine cu personaje pictate pînă la talie, se numără printre cele mai fermecătoare reușite ale picturii olandeze din acea vreme. Atribuite altădată lui Frans Hals, aceste lucrări se deosebesc de cele ale maestrului printr-un ton roșu ruginiu și efecte mai puțin armonioase. Tratarea mîinilor este mai neglijentă, iar tușa nu dă dovadă de aceeași siguranță. Totuși, Judith-ei Leyster îi aparțin unele tablouri — ca „Lăutașul" din colecția Beith (Londra) și Autoportretul care o înfățișează pe artistă în fața șevaletului (colecție particulară americană) — atît de apropiate de maniera lui Hals, încît unii cunoscători le atribuie încă și astăzi maestrului însuși. În ciuda unor vădite influențe din Utrecht — înainte de a deveni eleva lui Frans Hals, la Haarlem, Judith Leyster trăise o vreme la Vreeland, lîngă Utrecht — personalitatea și factura artistei reies cel mai viguros și mai limpede într-o lucrare de tinerețe : celebrul tablou înfățișînd pînă la talie un flautist cu o vestă verde-cenușie și o tocă roșie (Galeria din Stockholm — Ilustrația 296).

Aidoma soțului ei, Jan Miense Molenaer, autor al unor scene rustice, care, în tinerețea sa, executase, sub influența lui Frans Hals,

cîteva tablouri de gen pline de prospețime și colorit, Judith Leyster nu era înzestrată cu destulă putere creatoare pentru a-și desăvîrși opera în spiritul marelui său dascăl. Toate portretele, toate portretizările de tipuri populare în maniera lui Frans Hals, au fost executate în scurta perioadă care ține de la aproximativ 1629 la 1635. Căsătoriți în 1636, Molenaer și Judith Leyster uitară, în cele din urmă, învățăturile lui Frans Hals, pictînd, în ultima lor perioadă de creație, scene de gen și scene rustice extrem de plicticoase. [1]

Pe lîngă Judith Leyster, *Johannes Verspronck* din Haarlem (1597—1662) trece drept unul dintre cei mai însemnați portretiști ai școlii lui Frans Hals. Dar încă Hofstede de Groot a avut intuiția că acest artist, fiu al unui portretist apreciat în vremea sa, Cornelis Engelsz Verspronck „îi era mai îndatorat tatălui său decît lui Hals". Dacă totuși a fost elevul lui Frans Hals, după cum afirmă o tradiție pe care nu o mai putem verifica, el nu a profitat prea mult de învățăturile maestrului.

Deosebirile se manifestă, în primul rînd, în temperament. Dacă multe portrete ale lui Frans Hals — deși nu toate ! — par a fi improvizații geniale care, cu tușe pline de vehemență, statornicesc o impresie trecătoare, cele ale lui Johannes Verspronck trădează pe observatorul chibzuit. Firea sa este rece, lipsită de pasiune, stăpînită. Pictorul are simțul valorilor rare, iar desenatorul cultivă rafinamentul linear. Talentul său nu-l egalează pe cel al lui Hals. Nu cunoaștem de el decît o singură mică scenă de gen, apărută recent în comerțul de artă din

---

[1] Lichidarea succesiunii lui Molenaer revelă un indiciu care ne arată cît de mult se îndepărtase perechea de pictori de arta marelui dascăl : după moartea lui Molenaer, au fost găsite în podul casei sale portretul său și al soției lui executate de Frans Hals, părăsite într-un colț, nefiind nici măcar înrămate.

Amsterdam : un interior cu două femei tinere și trei cavaleri adunați în jurul unei mese — o lucrare strașnică, deși lipsită de originalitate, în maniera scenelor de societate de Codde și Duyster.

Toate portretele lui Verspronck sînt executate după o schemă identică. Pe un fond maroniu deschis sau cenușiu, bărbați și femei, văzuți din profil pînă la talie sau pînă la genunchi, stînd în picioare sau pe un scaun, își întorc fața către privitor. Uneori, un zîmbet imperceptibil și ușor batjocoritor pare a se naște pe buzele femeilor. Desigur, clienții lui Verspronck nu rup cu tradiția care cere ca cel portretizat să poarte un costum de ceremonie. Dar, fapt ciudat, portretele lui Verspronck sînt singurele în fața cărora ne cuprinde sentimentul neîndoielnic că bărbații aceștia și aceste femei îmbrăcați ca de sărbătoare și pieptănați cu grijă, nu și-au îmbrăcat hainele confortabile de toate zilele, ci că, purtînd un nou costum de gală, fac o vizită și se întrețin politicos despre subiecte insipide. Portretele acestea, aproape identice prin forma lor stereotipă, rebarbative prin rezerva și răceala lor, exercită totuși asupra noastră o puternică fascinație. De ce oare ? Figurile cu contururi netede sînt integrate pînzei cu un simț infailibil al echilibrului armonic. Precizia desenului este prodigioasă ; tot ce este materie — catifeaua neagră a costumelor, dantelele proaspăt spălate și călcate ale gulerului și ale manșetelor, îmbrăcămintea bordo a scaunului — este redat cu o asemenea economie de mijloace, într-un mod atît de potrivit și de discret, încît ne dăm seama cu greu de arta admirabilă cuprinsă în tablouri aparent atît de simple. Nici un efect, nici o concesie. Portocaliul unui fruct meridional pe care o tînără femeie îl ține în mînă, cîteva tușe lila și violete pe evantaiul unei doamne — iată singura libertate ce și-o permite Verspronck pentru înviorarea unui portret ale cărui tonalități de bază sînt albul și negrul (Ilustrația 299).

Vom cita aici doar unele dintre portretele cele mai frumoase și caracteristice : femeia în picioare cu un uriaș guler plisat (datat din 1641. Colecția Stephensen R. Clark, Haywards Heath) ; tînăra olandeză (datat din 1644 — Ermitaj, Leningrad) ; portretele tinerilor soți Wallis din Haarlem, așezați pe un scaun (datate din 1652. Rijksmuseum, Amsterdam ; împrumutate de la o colecție particulară. Ilustrațiile 297 și 298) ; portretul Margarethei Dikx, în vîrstă de 17 ani (colecția Nienhuys, Aerdenhout) și cel, tratat într-un colorit mai sumbru, al unei olandeze bătrîne cu privirea autoritară (Institutul Städel, Frankfurt pe Main).

Mai nuanțat din punct de vedere coloristic este portretul, executat în 1641, al unei fetițe cu plete blonde, care ține în mînă un evantai de pene albe și poartă o rochie albastru-deschis cu motive albastru-închis, garnituri aurii și un guler de dantelă albă (Ilustrația 300). Aparținînd altădată Galeriei din Oldenburg, portretul se află azi la Rijksmuseum din Amsterdam și a figurat la multe expoziții internaționale de artă olandeză ; farmecul proaspăt al acestei tinere domnișoare a cucerit, de fiecare dată, inimile tuturor vizitatorilor, iar transparența execuției a suscitat admirația cunoscătorilor.

Ca și cei mai mulți dintre portretiștii renumiți ai acestei perioade, Johannes Verspronck a primit comenzi de portrete de grup. Portretele eforilor spitalului Sf. Duh (datate din 1641 și 1642 — Muzeul din Haarlem) sînt la fel de strașnice, de obiective și, fără îndoială, de asemănătoare ca majoritatea portretelor de regenți compuse în aceeași manieră de ceilalți realiști olandezi. Dar pe noi, cei de azi, ne lasă la fel de insensibili.

Chiar dacă nu am știi că *Bartholomeus van der Helst*, născut la Haarlem în 1613, s-a sta-
 bilit de tînăr la Amsterdam și că și-a desfă-

șurat toată activitatea acolo, ne-ar spune-o stilul său, format în mod vădit de metropolă. Maestrul acesta introduce, primul în istoria picturii olandeze, societatea marelui oraș, o societate compusă, în cea mai mare parte, din negustori bogați, ofițeri superiori, consilieri și amirali, și din foarte puțini cărturari, poeți și păstori. Tot astfel și breslele de arcași din Amsterdam, care dispuneau de venituri considerabile și ai căror membri erau dornici să fie portretizați în poze avantajoase, în arătoasele lor uniforme de paradă, au găsit în Bartholomeus van der Helst un portretist capabil să le ghicească, spre a le împlini bucuros, dorințele tainice.

În 1637 i s-a comandat lui van der Helst primul dintre cele șapte portrete de efori și archebuzieri. Portretul de grup, cu care a debutat la douăzeci și patru de ani, îi înfățișează, așezați la o masă, pe cei patru administratori ai orfelinatului valon ; toți patru au ciocuri și pălării cu boruri mari și își țintuiesc privirea bănuitoare asupra noastră, de parcă ar fi polițiști (datat din 1637 — Walenweeshuis, Amsterdam — Ilustrația 301). Se presupune că, la Amsterdam, van der Helst a fost elevul lui Nicolaes Elias. Arhaismul stilului, duritatea modeleului, care încă nu a dobîndit suplețea picturală, totul, în această foarte obiectivă lucrare de tinerețe, pare a confirma ipoteza. Un tablou de șapte metri lungime reprezintă pe toți membrii gărzii civice a căpitanului Bicker în mărime naturală (datat din 1639. Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 302). În acest tablou, tînărul pictor a găsit soluții picturale și coloristice mai fericite. Rapiditatea progreselor și a evoluției stilistice într-un interval de numai doi ani ar fi de neconceput în această formă fără un studiu amănunțit al marilor portrete de grup ale lui Frans Hals. Somptuoasa reprezentare a ospățului celor întruniți, în 1648, pentru a sărbători Pacea de Westfalia, constituia o culme

nu numai a artei lui van der Helst, ci și a portretului olandez oficial (datat din 1648 — Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 303). Cu șase ani înainte, Rembrandt avusese mari necazuri, fiindcă se încumetase să facă din „Compania căpitanului Frans Banning Cocq", o capodoperă incomparabilă : așa-numitul „Rond de noapte" ; unii din grup se supăraseră, pentru că li se păruse că nu ieșeau destul de mult în evidență, deși fiecare plătise aceeași sumă : o sută de florini. Putem fi siguri că van der Helst nu a fost inoportunat cu astfel de plîngeri din partea clienților săi. Într-adevăr, cei 23 de bărbați, care, șezînd sau în picioare, s-au adunat în jurul mesei festive, sînt la fel de avantajos scoși în evidență împreună cu uniforma lor, fiecare constituind un portret. Compoziția supraîncărcată a fost împărțită, în mod iscusit, în mai multe grupe închegate ; pe suprafața aceasta uriașă nu există nici un singur gol lipsit de interes, nici un punct mort sub raportul pictural. Cu aceeași știință suverană, cu același meșteșug fără cusur sînt pictate și accesoriile : drapelul și toba, frapiera îmbrăcată în viță de vie, cornul de băut cu ornamentație bogată. Dar dacă, după zece minute, vizitînd o altă sală a Rijksmuseum-ului, ni se întîmplă să ne gîndim la „Ospățul gărzii civice", nu mai sîntem în stare să ne reamintim cu precizie de cele văzute. Evocăm, desigur, o nebuloasă splendoare de culori, dar din învălmășeala de figuri nu reiese nici un personaj tipic, nici un chip bine caracterizat. Se poate face aceeași afirmație despre portretele de familii și cele individuale.

În 1654, artistul l-a înfățișat pe animalierul Paulus Potter, în vîrstă de 29 de ani, îmbrăcat într-un costum de catifea, ținînd în mînă pensula și paleta, lucrînd la șevalet și aruncînd asupra noastră o privire scrutătoare ; eleganța concepției și factura grațioasă nu trezesc însă în noi bănuiala că avem în fața noastră pe un tuberculos, care va cădea răpus de boală, încă

în același an (Mauritshuis, Haga). În schimb, nici unui vizitator al Galeriei din Amsterdam nu-i va pieri din amintire portretul lui Gerard Bicker, administratorul plasei Muiden — dar numai pentru că se înfățișează aici un tînăr anormal de gras (Ilustrația 304). La fel de grasă și de molatecă este așternerea culorii, iar contururile sînt rotunde și umflate. Coloritul vădește bun gust. Garniturile de dantelă reies pe un fond cenușiu deschis ; mantiei trandafirii i se asociază maroniul deschis al mănușilor, griul argintiu al mînecilor cu fir și luciul trandafiriu al feței. Deosebirile dintre două concepții și două facturi vor apărea limpede atunci cînd, în fața acestui portret, îl vom evoca pe celălalt grăsun celebru din istoria artei : portretul de mărime naturală al lui Alessandro del Borro (Galeria de stat, Berlin). Autorul portretului aflat la Berlin — care a rămas neidentificat, deși unii se gîndesc la Andrea Sacchi — s-a distanțat de modelul său. Fără nici o intenție ironică sau caricaturală la adresa diformului personaj, a știut, datorită unei poze patetice și teatrale, să-i confere o trăsătură totodată impunătoare și simpatică. B. van der Helst s-a mulțumit să se apropie atît de mult de modelul său și să-l portretizeze într-un mod atît de naturalist, încît ni se pare că îl auzim pe tînărul grăsun gîfîind și ne este teamă că, de la o clipă la alta, îl va lovi damblaua (Gerard Bicker a atins totuși vîrsta de 43 de ani).

Pictate cu aceeași strălucire și uluitor de bine desenate sînt portretele de grup de mărime naturală ale ofițerilor unor gărzi civice din Amsterdam, reprezentați în timpul unui ospăț cu stridii („Eforii archebuzierilor“ ; Cabinetul primarului, Amsterdam. Datat din 1655) și al unei consfătuiri animate („Eforii gărzii Sf. Joris“ ; Rijksmuseum, Amsterdam ; datat din 1656. Ilustrația 305). Lucrarea cea mai însemnată dintre aceste portrete de grup îi înfățișează la tir pe cei patru căpitani ai gărzii

civice Sf. Sebastian, examinînd și alegînd obiecte din argint și aur (Rijksmuseum, Amsterdam ; datat din 1653. Ilustrația 306). În cele trei portrete, burghezilor din Amsterdam care, în calitatea lor de efori de bresle, își dau aere de diplomați ai unei mari puteri, pictorul le-a conferit o expresie plină de gravitate. Cei pe care-i resping pozele arogante ale personajelor și brio-ul execuției să fie atenți doar la frumusețea redării bandulierei de aur, a cupelor de aur și argint și a celorlalte obiecte prețioase ; le va face, de asemenea, plăcere să observe cît de strălucit este pictat cîinele alb cu pete negre, ghemuit în colțul stîng al portretului arcașilor breslei Sf. Sebastian. Tușa unui maestru conștient de misiunea sa de artist se cunoaște tocmai la migala cu care el execută pînă și amănunte secundare.

În cazul lui Van der Helst, mai mult decît la oricare alt pictor olandez, sîntem ispitiți să-i împărțim în mod didactic evoluția în „perioade". Privind pe rînd bustul unui predicator citind Biblia la masa sa de lucru (datat din 1638 ; Muzeul din Amsterdam), dublul portret, atît de decorativ, al soților del Court și, în sfîrșit, portretul, rece și sec, al asesorului Daniel Bernhard (datat din 1669), ni se pare cu neputință ca aceste pînze, purtînd semnătura întreagă a artistului, să fie opere ale aceluiași pictor, căci fiecare dintre ele reprezintă un stil deosebit în domeniul portretului olandez. Bustul predicatorului (datat din 1638), ca și portretele executate cu patru ani mai tîrziu, ale primarului din Amsterdam Andries Bicker (Rijksmuseum) și soției sale (Galeria din Dresda) este pictat încă cu obiectivitatea severă a unui Thomas de Keyser ; vădește deasemeni influența portretelor realiste pictate de Rembrandt pe la 1632—1633 — cărora, dealtfel, portretul de femeie aflat la Dresda nu le este inferior. Portretul de mărime naturală al lui Abraham del Court, a cărui soție, îmbrăcată
 într-o rochie de atlas alb, culege un trandafir,

în timp ce soțul ei o invită la plimbare cu un gest plin de galanterie, constituie, prin concepție, stil și desăvîrșirea facturii, chintesența maturității — supramaturității ! — artistice a lui Bartholomeus van der Helst. În același stil, artistul a realizat o serie de portrete (individuale și de grup) de ceremonie, care se numără printre cele mai perfecte portrete decorative olandeze. Vom cita doar pe cele mai celebre : marele tablou intitulat „Prezentarea logodnicei“ (datat din 1647 — Ilustrația 307) și portretul unor soți în somptuoase veșminte de atlas, catifea și mătase, așezați în fața unei draperii cu falduri largi, împreună cu un băiețaș nu mai puțin luxos îmbrăcat (datat din 1652 — Ambele pînze figurează la Ermitajul din Leningrad, care posedă și alte lucrări excelente ale lui Van der Helst). Din colecția Schlichting (Luvru, Paris) face parte un portret similar reprezentînd o familie într-un parc. La Rijksmuseum (Amsterdam) se află portretul de mărime naturală al principesei Marie-Henriette ; pictat cu virtuozitate în aceeași perioadă (1654), o înfățișează pe principesă într-o rochie de atlas alb cu reflexe argintii, așezată pe un fotoliu argintiu și ținînd în mînă o portocală, a cărei prezență se justifică prin nota de culoare ce o adaugă pînzei. Cel mai frumos și, din punct de vedere pictural, cel mai desăvîrșit dintre tablourile de acest gen, este portretul, datat din 1661, înfățișînd o tînără pereche care se apropie de privitor, pășind grațios, cu o poză afectată (Kunsthalle, Karlsruhe).

Admitem fără dificultate faptul că, în astfel de tablouri, în care albul irizat și umbrele bat adesea în nuanțe albăstrui, van der Helst pune mai mult preț pe strălucirea veșmintelor de catifea și de mătase, decît pe penetrația psihologică. Uneori, registrul ales de el este înalt ca, de pildă, în „Prezentarea logodnicei“ (Ilustrația 307) : înscenarea pompoasă, la care participă și îngeri jubilînd, ar

fi potrivită unei nunți princiare cu implicații politice — dar aici este vorba doar de familia comandantului gărzii cetățenești din Amsterdam, D. Blaauw. Alteori, artistul face un pas greșit : în elegantul grup de familie din colecția Wallace (Londra), i-a dat în minte absurda idee să pună în mîinile unei doamne îmbrăcată somptuos iepurele ucis de soțul ei ; iar doamna, precum o bucătăreasă care s-a gătit în taină cu rochia de bal a stăpînei ei, prezintă vînatul cu un gest stîngaci al ambelor mîini (Ilustrația 308).

Dar, în aceeași perioadă de creație încununată de mari succese, Van der Helst s-a recules din cînd în cînd, executînd portrete de bună calitate, lipsite de ieftine efecte exterioare, după cum dovedesc, printre altele, cele două portrete, atît de sobre, ale unor soți (datate din 1649 — Pinacoteca din München). Tratarea fețelor nu este nici aici lipsită de manierism, dar cea a stofei de atlas închis, discret înviorată de galbenul mănușilor și de aurul garniturilor fustei roșii, este de primul ordin. Magistrale portrete individuale de femei și bărbați eleganți se pot admira deasemeni la National Gallery din Londra („Doamnă cu evantai“ — Ilustrația 309), și în colecția Prințesei Labia din Capetown („Portretul unei doamne“ datat din 1645).

Bartholomeus van der Helst s-a încercat ocazional și în domenii cu totul diferite, în care, fiind un pictor și desenator deosebit de talentat, a reușit foarte bine, deși îi erau străine. Trebuie mărturisit că „Stînta Familie“ (Muzeul din Utrecht) nu este decît un tablou lipsit de sentiment, plin de răceală și manierism. În schimb, cît de strașnic este pictat un tablou animat de personaje de mărime naturală : „Piața nouă din Amsterdam“ (Ermitaj, Leningrad. Ilustrația 310). Cît de remarcabil este prinsă fizionomia bătrînei precupețe care împinge roaba cu zarzavat ! Ce perfectă redare a fructelor ! Muzeul din Lille posedă un nud

feminin pictat de Van der Helst cu multă senzualitate : o femeie matură, de mărime naturală, cu un măr în mîna ridicată și cu mărgăritare în păr. Muzeele din Dresda și Leipzig au cîte un original tablou de gen, înfățișînd femei bătrîne la o fereastră cu perdeaua dată la o parte.

Nu vom ascunde faptul că, spre sfîrșitul carierei sale, artistul a folosit un colorit mai opac și mai obscur, și că atît concepția cît și factura sa au căzut într-un manierism exagerat.

Ajuns la apogeul celebrității și succesului, Bartholomeus van der Helst a executat numeroase autoportrete. Cel din Kunsthalle (Hamburg) ni-l înfățișează sub aspectul unui domn întreprinzător, al unui bărbat mîndru și sigur pe el, cu gesturi largi. Autocaracterizarea aceasta se potrivește de minune nu numai cu ideea ce ne-o facem despre el, pornind de la tablourile sale, ci și cu ceea ce ne spune vechiul autor de biografii de artiști, Joachim van Sandrart : „El picta nu numai foarte bine, ci și foarte repede, cîștigînd astfel bani mulți."

Totuși, Bartholomeus van der Helst a făcut și el parte din numeroșii pictori olandezi ajunși, în cele din urmă, în mizerie și ale căror văduve au fost nevoiașe.

THOMAS DE KEYSER

Cine crede că nu numai „poetul își dă ochii peste cap în delirul său sacru", ci că marii artiști nu sînt nici ei muritori de rînd, se va mîntui de această concepție ideală despre misiunea artistului, aflînd cît de materialiști erau mulți pictori olandezi din veacul al XVII-lea. Astfel, Thomas de Keyser care, alături de Frans Hals și Rembrandt, fusese cel mai considerabil portretist al Olandei, și-a întrerupt, timp de patrusprezece ani (1640—1654),

cariera încununată de succes din motive pur comerciale, anume pentru a se dedica negoțului cu piatră de bazalt. În ultimii cinci ani ai vieții (1662—1667), a renunțat din nou la pictură pentru a conduce, în calitate de arhitect al orașului, lucrările de construcție ale noii Primării din Amsterdam.

Născut la Amsterdam în 1596 sau 1597, pictorul se trăgea dintr-un vestit neam de artiști. Tatăl său, arhitectul și sculptorul Hendrick de Keyser, înălțase, între altele, somptuosul monument funerar al lui Wilhelm cel Tăcut, în Nieuwe Kerk din Delft, precum și două biserici cu turle frumoase : Nieuwe Kerk și Westerkerk din Amsterdam. Rudimentele desenului le va fi învățat Thomas de la tatăl său. Primele sale tablouri au fost pictate sub influența unor portretiști realiști din Amsterdam: Cornelis van der Voort și Aert Pietersz.

Arta acestui pictor destoinic și foarte viril nu are nimic seducător. Factura energică a lui Thomas Keyser este adesea dură și seacă ; bulgărașii de culoare compactă par a fi așternuți pe pînză cu mistria. Este așadar uimitor ca, folosind această tehnică aspră, artistul să fi obținut atîtea valori negricioase și albastrude-oțel din costumele sumbre ale modelelor sale. Capetele, cu modelelul lor energic și mîinile pline de expresivitate par a fi din lemn cioplit — dar nicidecum țepene. Cu trăsături de pensulă subțiri, artistul reproduce părul și barba, blondă sau albă, iar pliseul gulerelor mari este redat prin hașuri fine de o migăloasă precizie. Natura talentului lui Thomas de Keyser înclină cel mai mult spre redarea fizionomiilor, sculptate de viață, ale olandezilor mai vîrstnici ; nu este, desigur, rodul întîmplării dacă un artist lipsit de orice eleganță a pictat femei tinere mai arareori decît tineri dinamici și bărbați serioși. În mod cu totul excepțional, pictorul încearcă să execute portrete la modă în maniera portretiștilor flamanzi : astfel, în 1631, cel al unui domn văzut

pînă la genunchi, purtînd un guler larg de dantelă, avînd în spate o draperie roşie cu falduri bogate şi o coloană ; fondul este constituit de un peisaj muntos (Colecţia Rothan, Paris). Există un contrast atît de brutal între rigiditatea concepţiei şi a facturii şi eleganţa punerii în scenă, încît artistul şi-a dat seama, fără îndoială, de caracterul hibrid al acestor încercări, renunţînd să mai execute portrete în maniera lui Van Dyck.

Portrete de primul ordin, caracteristice pentru stilul lui Keyser, pot fi admirate, printre altele, la Galeria din Kassel (Portretul unui domn stînd în picioare — Ilustraţia 311), la Mauritshuis din Haga (Bustul unui chirurg ; datat din 1636) şi la Ermitajul din Leningrad (Potretul unui burghez olandez, sănătos şi robust, în vîrstă de 66 de ani ; datat din 1632). Cel mai izbutit dintre portretele (foarte obiective) de femei este cel al unei olandeze bătrîne, aşezate pe un scaun şi purtînd o rochie de un albastru negricios (Galeria din Budapesta ; datat din 1628 — Ilustraţia 312). Printre operele artistului, un loc special îi revine portretului unei tinere doamne aşezate într-un jilţ, atît prin rafinamentul execuţiei, cît şi prin graţia facturii (tablou aflat în trecut în posesia negustorului de obiecte de artă Hoogendijk din Amsterdam. Ilustraţia 313).

Pictînd astfel de portrete, caracteristice prin obiectivitatea lor, de Keyser perpetua doar tradiţia portretiştilor realişti olandezi din prima treime a secolului al XVII-lea ; spre 1624, el a creat însă un tip de tablou cu totul nou. Pînze de format mediocru ni-i înfăţişează pe cei portretizaţi în mediul lor familial. În camera ei somptuoasă, stăpîna casei s-a aşezat la masa îmbelşugată, proptindu-şi piciorul stîng pe căldarea cu cărbuni ; un negustor sau un învăţat, rezemîndu-şi braţul pe o masă încărcată cu cărţi şi manuscrise, se întoarce către un vizitator care intră în odaie : alteori, el se află în camera sa de lucru împodobită

cu tapiserii grațioase, iar feciorul îi prezintă o scrisoare. Capodopera acestor portrete de tip nou este cel al omului de stat și învățatului Constantijn Huygens (datat din 1628 — National Gallery, Londra — Ilustrația 314). Alte lucrări de acest gen figurează în colecții particulare olandeze (Domn în picioare, proptindu-se pe spadă, cu un cîine ; datat din 1624), la Mauritshuis din Haga (Portretul ofițerului Loef Vredericx ; datat din 1626. Ilustrația 315 ; Portretul unui învățat la masa de lucru ; datat din 1631), la Luvrul din Paris (Portretul unui negustor), în colecția A. Hartog din New York (Doamnă în odaia sa) și la Muzeul din Colonia (O familie în odaie ; datat din 1640).

Thomas de Keyser dovedise dinainte că ar fi fost în măsură să picteze deasemeni admirabile scene de gen în maniera lui Willem Duyster, după cum arată două duble-portrete de o extremă vioiciune înfățișînd respectiv un bărbat și o femeie cîntînd la masă (Muzeul din Rouen) și o tînără pereche stînd de vorbă în centrul unei odăi, lîngă un șemineu cu ornamentație bogată (National Gallery, Dublin). În comparație cu idilele insipide pictate, în acea vreme, de Dirck Hals și alți specialiști ai scenelor de societate, tabloul datat din 1627 și intitulat „Mama cu un copil în poală“ pare aproape monumental din cauza drapării fastuoase a stofelor grele și a maiestuoasei grupări (Scardsdale, colecția Bingham — Ilustrația 316). Multe din portretele individuale sau de grup menționate mai sus, care înfățișează modelele în casa lor, sînt superioare, prin recrearea ambianței și redarea exactă a încăperii, operelor obișnuite ale primilor autori olandezi de scene de interior. Să luăm seama că de Keyser a pictat aceste portrete cu interior la Amsterdam, încă înaintea anilor 1631—1632 ; fapt remarcabil în istoria artei, întrucît artistul a folosit aici clarobscurul ca element, pictural capabil să sugereze o anumită atmosferă, cu

cîțiva ani înaintea sosirii lui Rembrandt la Amsterdam.

Pînă în 1638, i s-au comandat lui Thomas de Keyser și numeroase compoziții cu gărzi civice și efori. Acestea nu se numără însă printre capodoperele sale. Prima comandă — cursul de anatomie al doctorului Egbertsz de Vry (Rijksmuseum, Amsterdam) — a primit-o în 1619, la vîrsta de douăzeci și patru de ani. Tabloul poate fi considerat ca bine executat și obiectiv, dar personajele au atitudini rigide, iar gruparea celor șase bărbați în jurul scheletului expus în centru vădește stîngăcie.

Fapt surprinzător, cele două mari portrete de archebuzieri executate de artist în anii maturității (1632 și 1633) par, din pricina unei orînduiri riguros simetrice, tot atît de anoste și de stîngace. (Rijksmuseum, Amsterdam). Portretul de grup al sindicilor argintarilor din Amsterdam dă dovadă de mai multă libertate (Muzeul din Strasbourg). Spre cinstea artistului, acest portret de grup pictat în 1627 amintește de anumite portrete realiste ale lui Rembrandt, executate însă cu cinci ani mai tîrziu. De Keyser însă a suferit eșecuri cumplite atunci cînd s-a încumetat să picteze scene religioase și mitologice, cu care prilej a căzut aproape într-un comic nevoit. În 1654, după o perioadă de patrusprezece ani, în timpul căreia a devenit chiar membru al breslei pictorilor din Amsterdam, de Keyser s-a retras din comerțul cu pietre de bazalt pentru a se dedica din nou picturii. Micile tablouri pictate de el spre 1660—1661 — piesajele cu călăreți (adăugați, de cele mai multe ori de o mînă străină) se numără printre operele cele mai originale ale artei portretului olandez. Artiștii neerlandezi, mai cu seamă cei flamanzi, executau frecvent portrete de călăreți de mărime naturală ; Paulus Potter însuși a pictat în 1635 portretul ecvestru de mărime naturală al lui Diderik Tulp, cumnatul lui Jan Six, vestitul primar al orașului Amsterdam (Colecția Six,

213. ANONIM OLANDEZ:
Pictori neerlandezi la Roma.
214. GERARD VAN HONTHORST:
Adorarea păstorilor.

215. GERARD VAN HONTHORST:
Despăduchere la lumina unei lumînări.

216. GERARD VAN HONTHORST:
Omul care scoate măsele.

217. GERARD VANHONTHORST:
Muzicantul vesel.

218. GERARD VAN HONTHORST:
Concertul.

219. DIRCK VAN BABUREN:
Codoaşa.

220. JAN VAN BIJLERT:
Vivandieră.

221. PAULUS BOR:
Ghicitoarea.

222. NICOLAES VAN GALEN:
Dreptatea împărțită de contele Willem cel Bun.

223. CORNELIS VAN POELENBURGH:
Cascadele de la Tivoli.

224. CORNELIS VAN POELENBURGH:
Oraş din munţii Italiei.

225. CORNELIS VAN POELENBURGH:
Nimfe scăldîndu-se şi fauni.

226. CORNELIS VAN POELENBURGH:
Pictorul prezentîndu-şi soţia lui Rubens.

227. JAN ASSELIJN:
Peisaj roman.

228. JAN ASSELIJN:
Digul Anthonis de lîngă Amsterdam străpuns de ape la 5 martie 1651.

229. JAN ASSELIJN:
Lebădă apărîndu-și cuibul.

230. ADAM PIJNACKER:
Peisaj din Italia.

231. ADAM PIJNACKER:
Pe malul unui fluviu din Italia

232. JOHANNES HACKAERT:
Aleea de frasini.

233. JOHANNES HACKAERT:
Lacul Trasimeno.

234. PIETER VAN LAER:
Negustorul de rachiu.

235. JAN MIEL:
Dans în fața hanului.

236. JAN-BAPTIST WEENIX:
Pe malul mării.

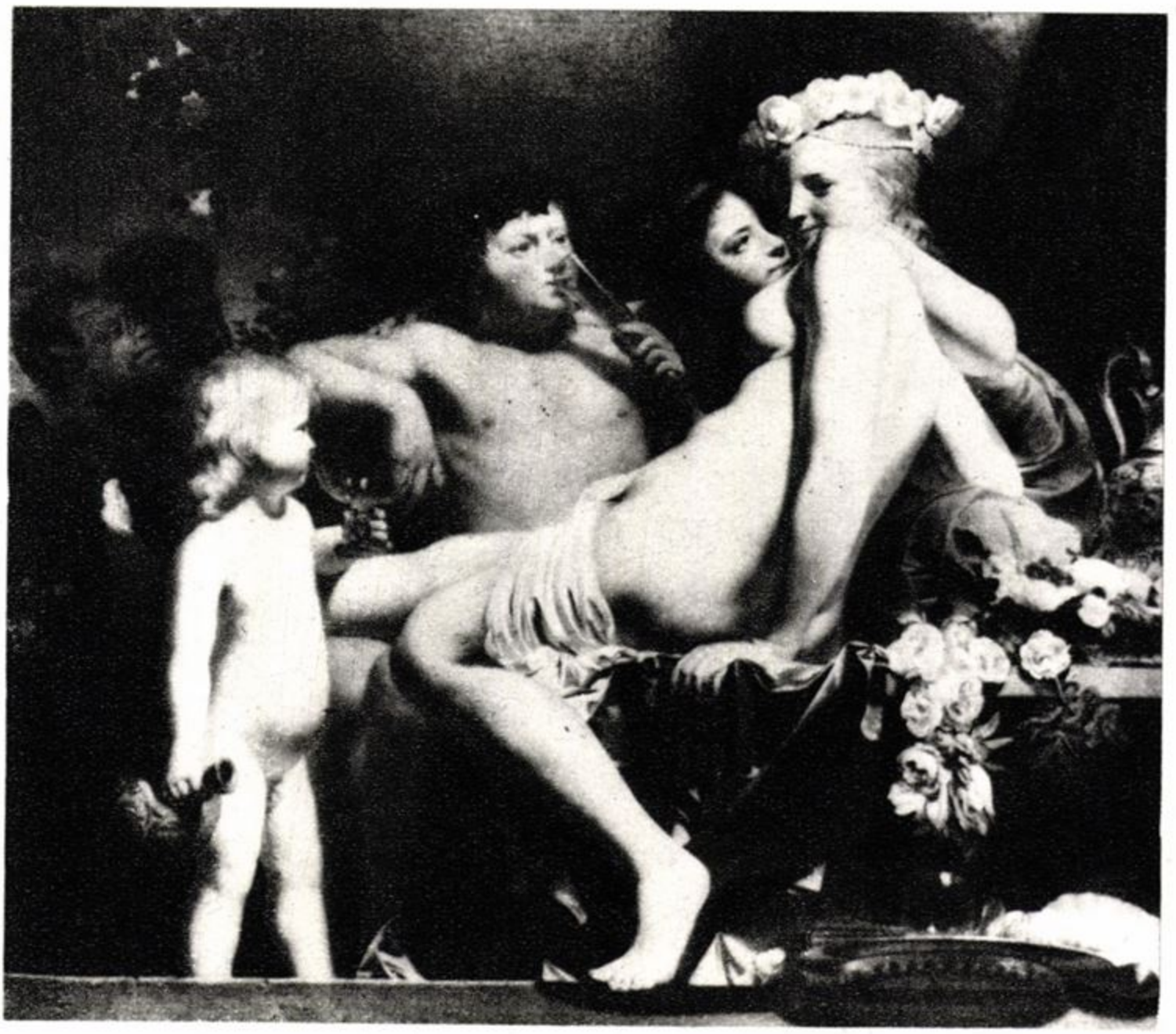
237. JAN-BAPTIST WEENIX:
Cetate pe coasta Mediteranei.

238 JAN-BAPTIST WEENIX:
Mama cu copilul

239. JAN-BAPTIST WEENIX:
Căprioara ucisă.

240. CESAR BOËTIUS VAN EVERDINGEN:
Neron în chip de Bachus.

241. CESAR BOËTIUS VAN EVERDINGEN:
Bachus cu nimfe.



242. CESAR BOËTIUS VAN EVERDINGEN:
Natură moartă cu bustul Venerei.

243. HENDRICK TERBRUGGHEN:
Concertul.

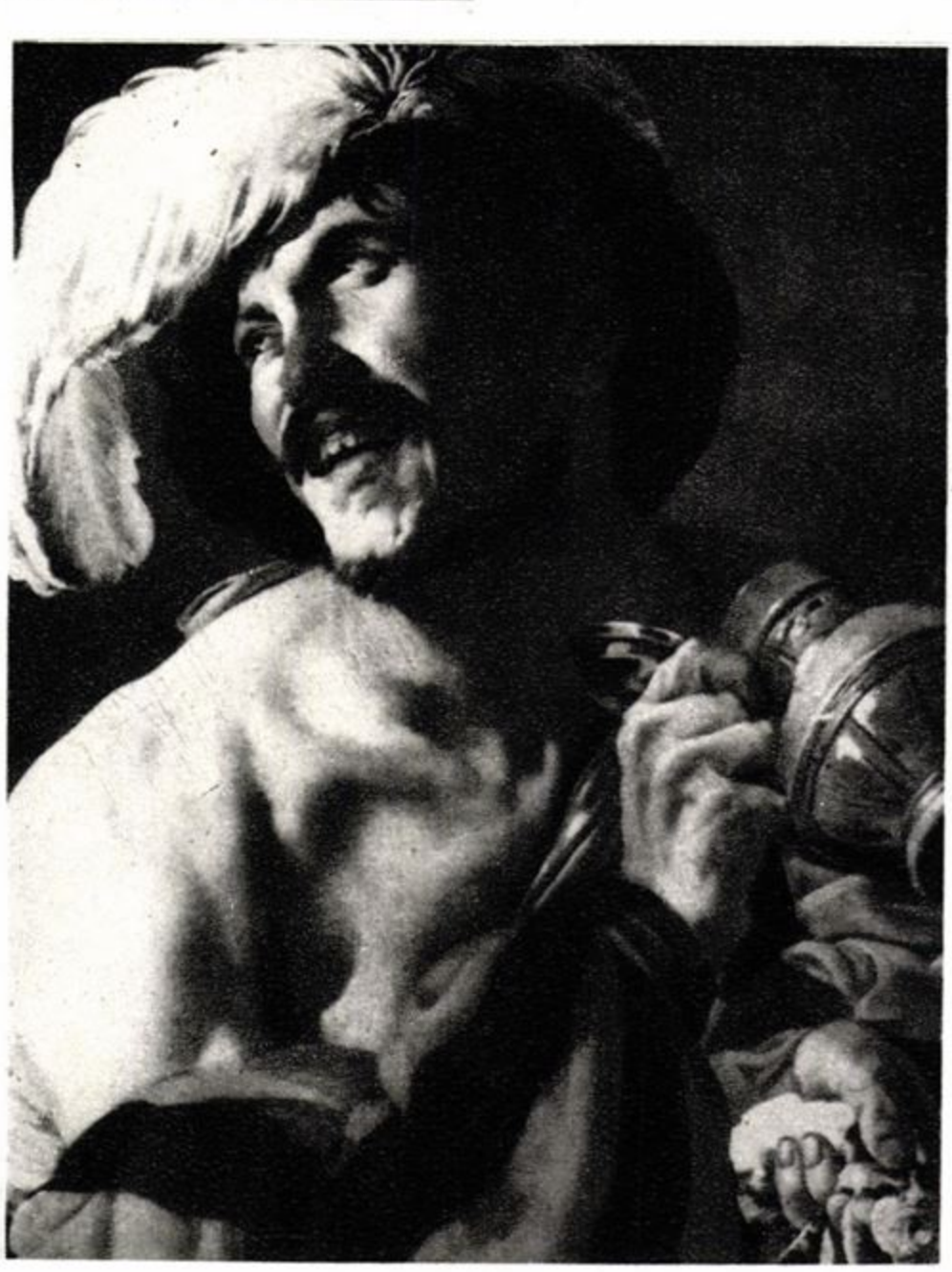
244. HENDRICK TERBRUGGHEN: Flautist.

245. HENDRICK TERBRUGGHEN: Flautist.

246. HENDRICK TERBRUGGHEN:
Tînăr cu un pahar cu vin.

247. HENDRICK TERBRUGGHEN:
Fată cu un pahar cu vin.

248. HENDRICK TERBRUGGHEN:
Cîntăreț cu lăuta.



249. HENDRICK TERBRUGGHEN:
Chefliul.

250. HENDRICK TERBRUGGHEN: Cimpoierul.

251. HENDRICK TERBRUGGHEN: Sfîntul Sebastian.

252. HENDRICK TERBRUGGHEN:
Iacob și Laban

253. HENDRICK TERBRUGGHEN:
Democrit.

254. HENDRICK TERBRUGGHEN: Cîntăreață de stradă.

255. HENDRICK TERBRUGGHEN: Războinic adormit. („Marte"?)

256.HENDRICK TERBRUGGHEN:
Eliberarea Sfîntului Petru.

257. HENDRICK TERBRUGGHEN:
Duetul.

258. NICOLAES BERCHEM:
Ciobani la un apeduct.

259. NICOLAES BERCHEM:
Peisaj cu catîrgii

260. NICOLAES BERCHEM:
Popas la han.

261. NICOLAES BERCHEM:
Copilăria lui Jupiter.

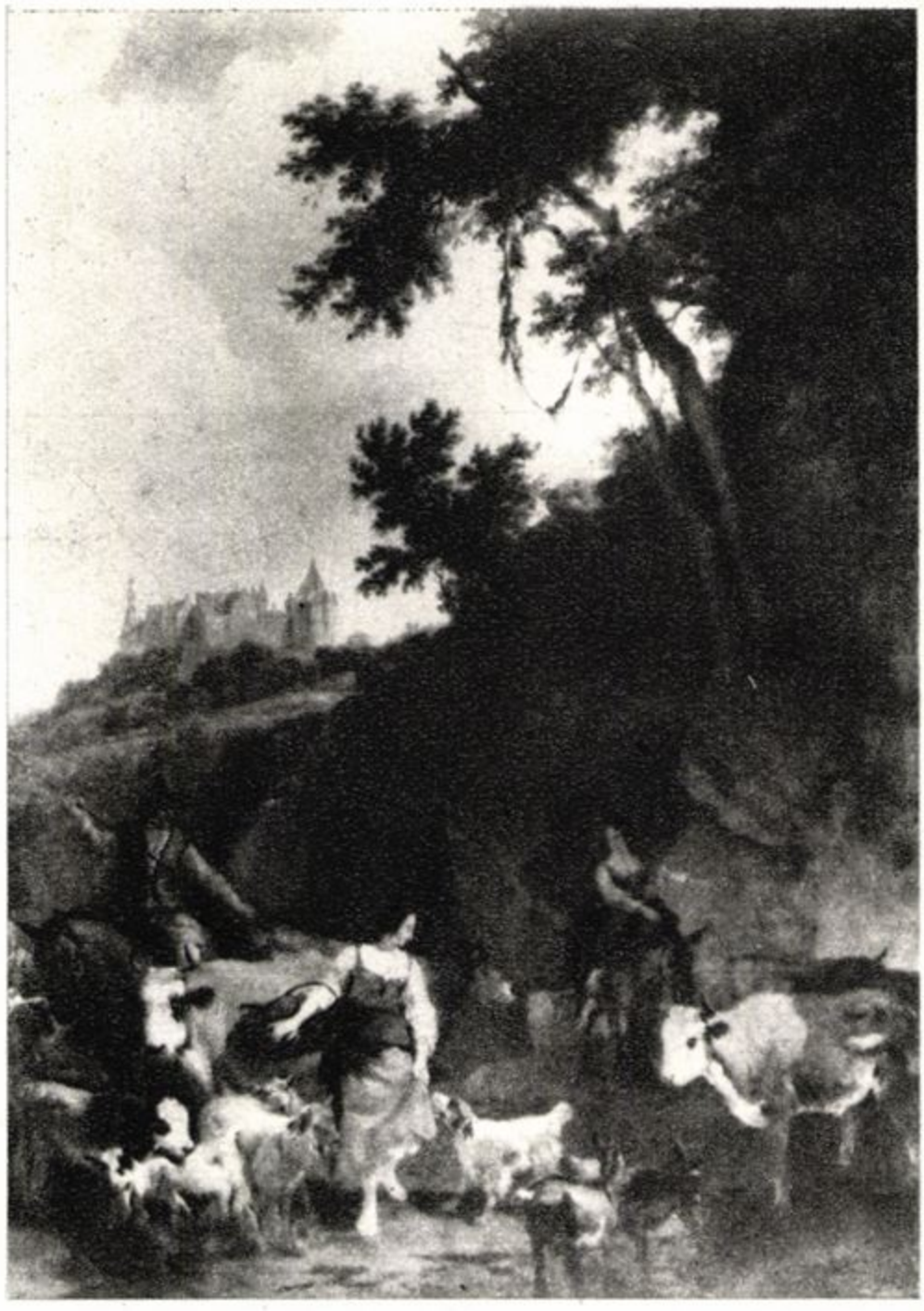
262. NICOLAES BERCHEM:
Ciobani cu turmele lor.

263. NICOLAES BERCHEM:
Informații despre drum.

264. NICOLAES BERCHEM:
Şanţul de sub metereze în timpul iernii.

265. NICOLAES BERCHEM:
Ţărani arînd.

266. NICOLAES BERCHEM:
Peisaj cu castelul Bentheim.



267. NICOLAES BERCHEM:
Vertumnus și Pomona.

268. NICOLAES BERCHEM: Întîmpinarea unui prinț maur.

269. JAN BOTH: Peisaj cu un pictor desenînd.

270. JAN BOTH:
Peisaj cu drumeți poposind.

271. JAN BOTH :
Ciobani poposind lîngă o cascadă.

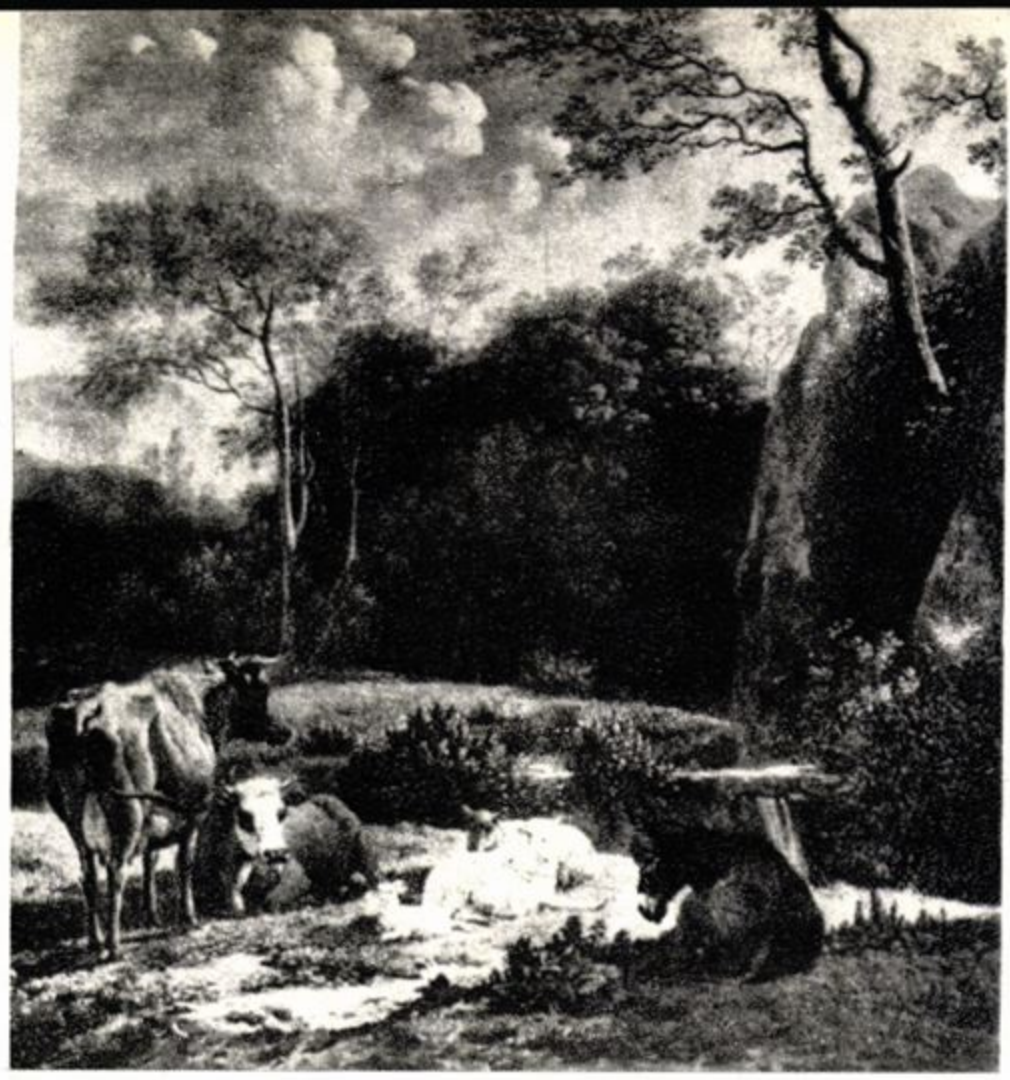
272. JAN BOTH:
Sub zidurile Romei.

273. JAN BOTH:
Negustor de vinuri din Roma.

274. CAREL DUJARDIN:
Turmă sub copaci.

275. CAREL DUJARDIN:
Ogradă.

276. CAREL DUJARDIN: Peisaj cu animale poposind.



277. CAREL DUJARDIN: Muzicanți ambulanți.

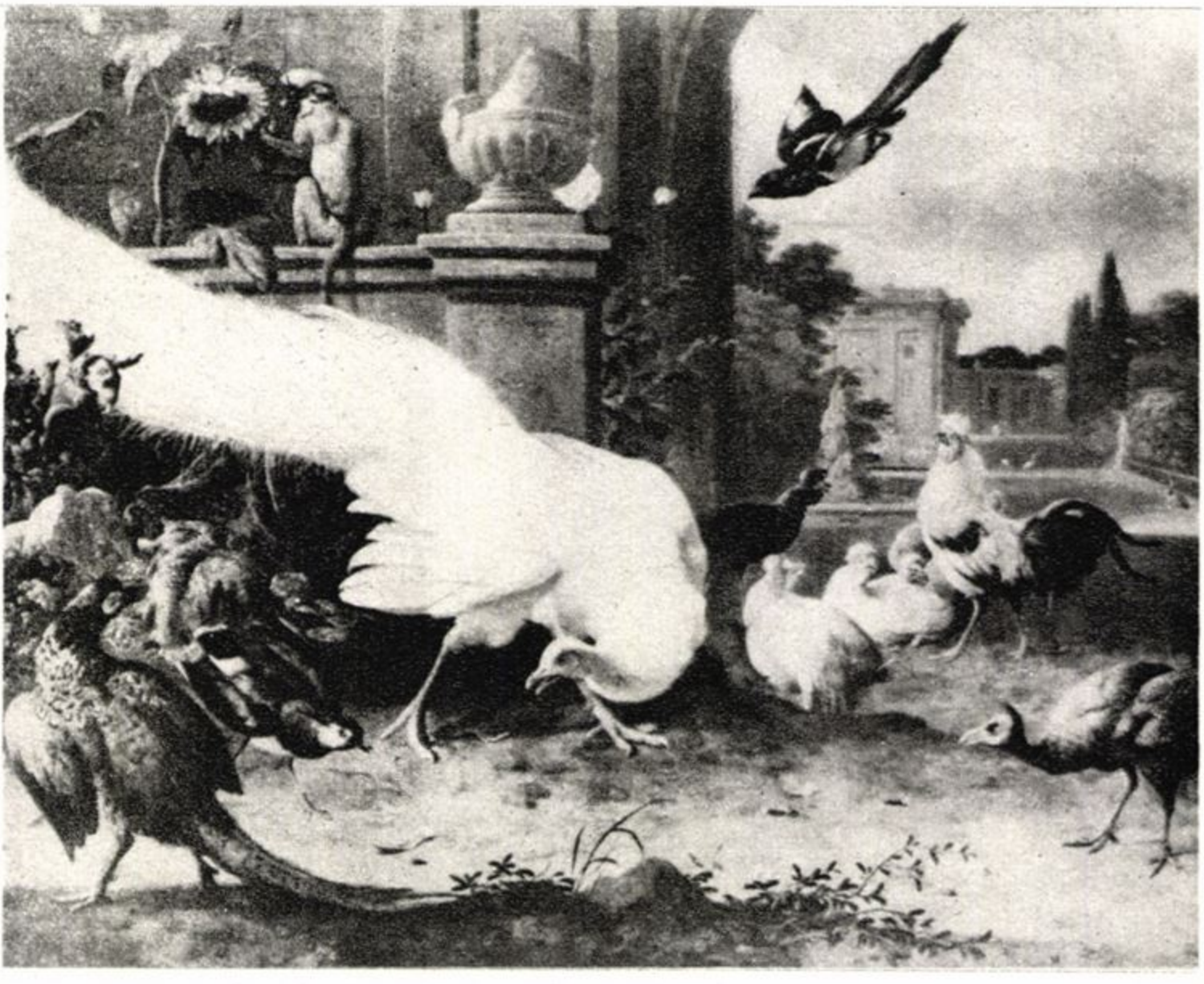
278. CAREL DUJARDIN: Peisaj din Italia în orele dimineţii

279. CAREL DUJARDIN: Portretul unui domn.

280. CAREL DUJARDIN:
Capra bolnavă.

281. MELCHIOR D'HONDECOETER:
Concert de păsări.

282. MELCHIOR D'HONDECOETER: Păunul.

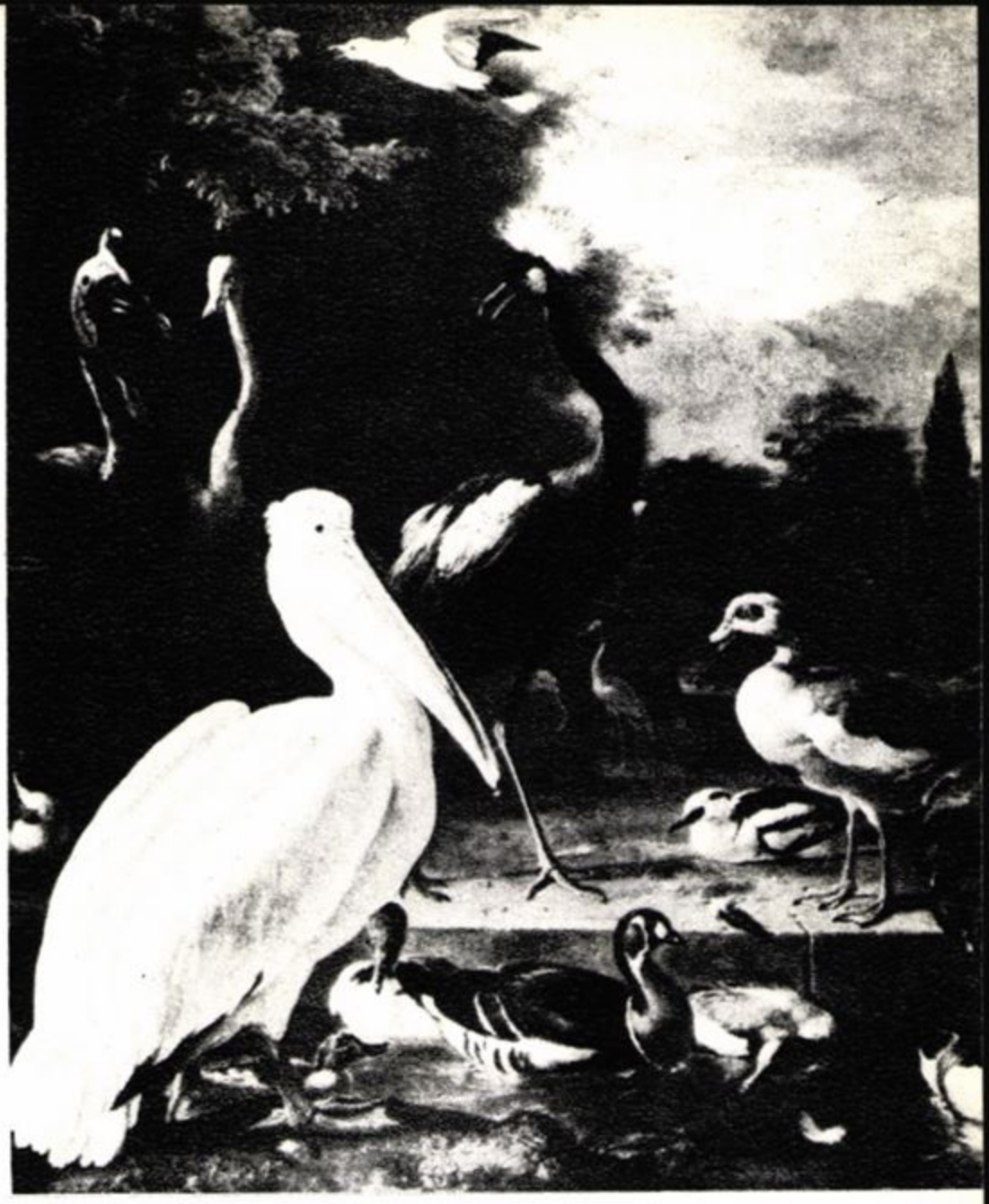


283. MELCHIOR D'HONDECOETER: Păunul alb.

284. MELCHIOR D'HONDECOETER:
Păsări de curte.

285. MELCHIOR D'HONDECOETER:
Cocoşul ucis.

286. MELCHIOR D'HONDECOETER: Pana plutind pe apă.

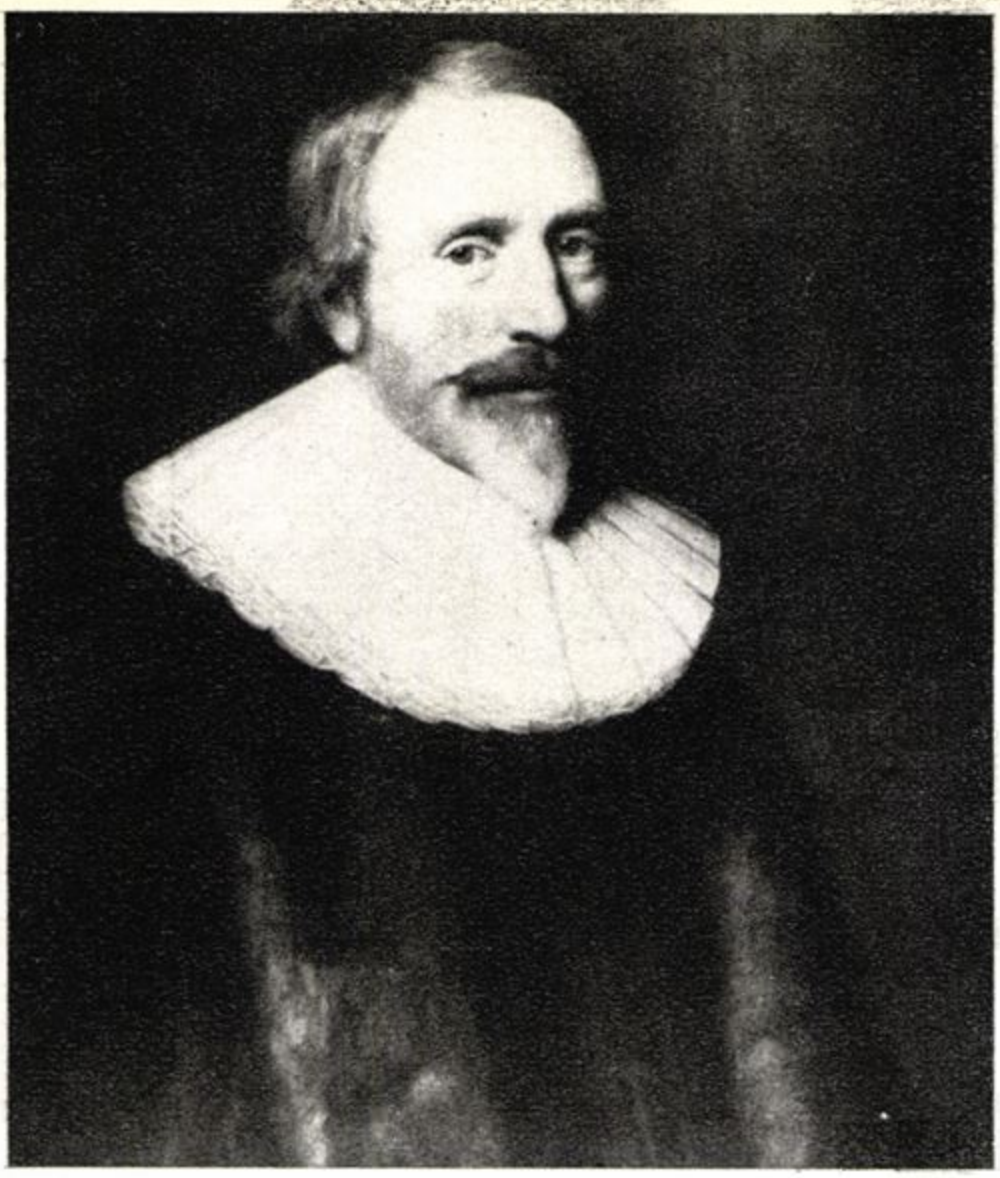


287. JAN WENIX: Natură moartă cu păun.

288. JAN WEENIX: Natură moartă cu vînat și castelul Bensberg.

289. JAN WENIX: Lebăda ucisă.

290. JAN WEENIX: Vînatul.



291. MICHIEL JANSZOON MIEREVELT: Portretul lui Jacob Cats.

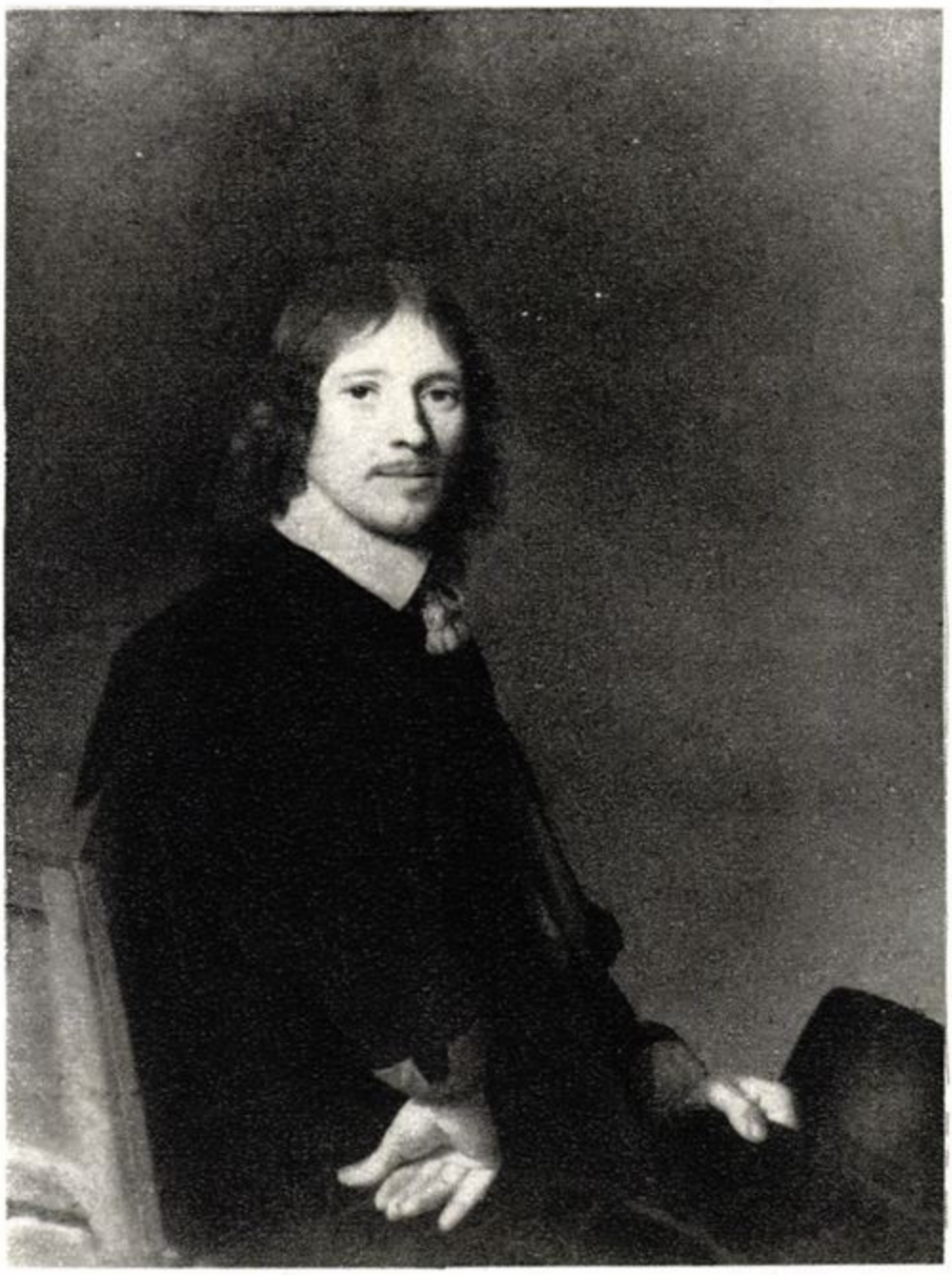
292. JAN VAN RAVESTEYN: Portretul unui ofiţer.

293. PAULUS MOREELSE:
Portretul unei doamne.

294. PAULUS MOREELSE:
Doamnă cu evantai.

295. PAULUS MOREELSE:
Păstoriță.

296. JUDITH LEYSTER: Flautist.

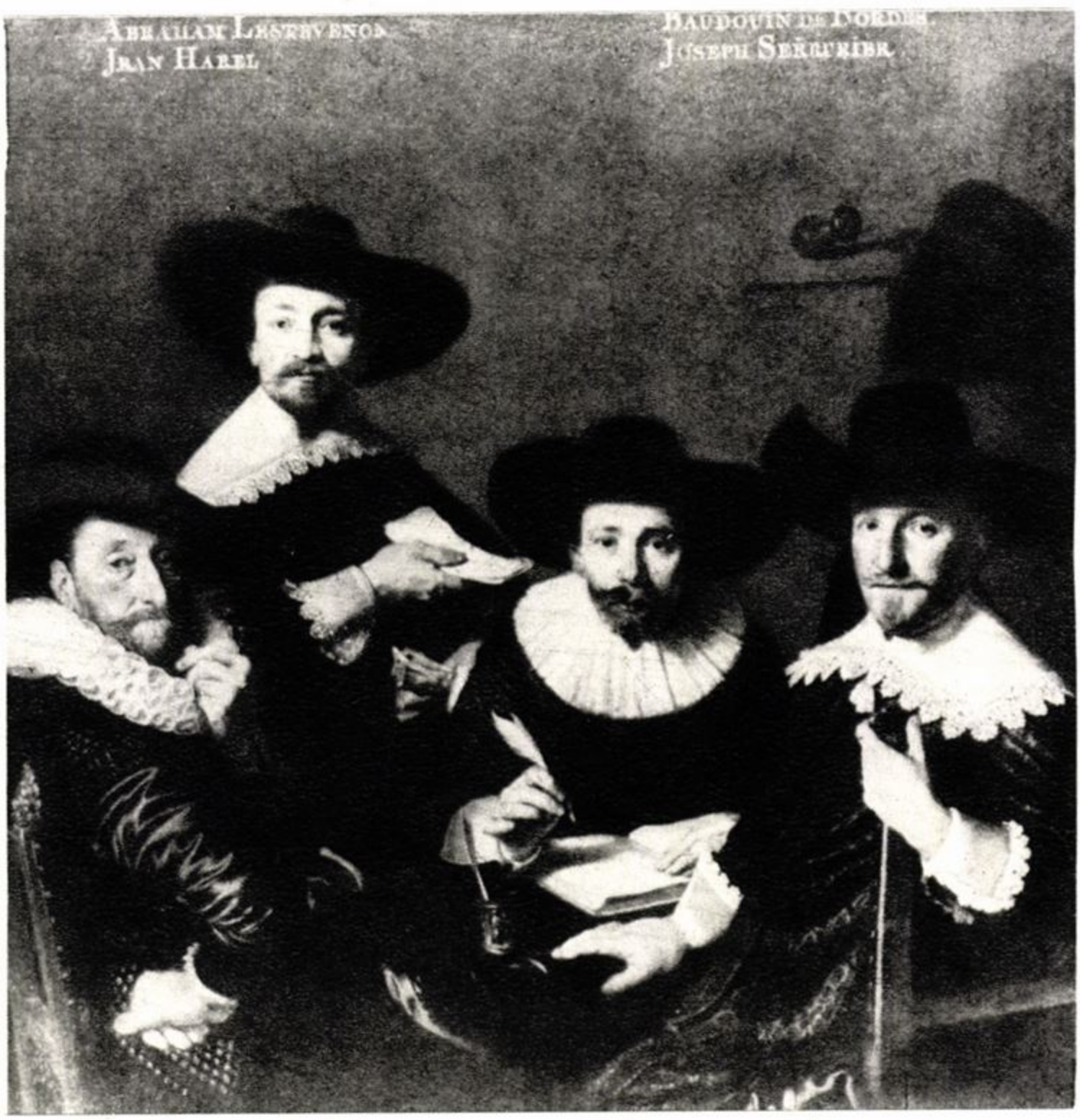


297. JOHANNES VERSPRONCK: Portretul lui Eduard Wallis.

298. JOHANNES VERSPRONCK: Maria Strijp, soţia lui Eduard Wallis.

299. JOHANNES VERSPRONCK: Tînără olandeză.

300. JOHANNES VERSPRONCK:
Fată cu evantai.



301. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST:
Eforii orfelinatului valon.

302. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST:
Compania căpitanului Bicker şi locotenentului Blaeuw (detaliu)

303. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST:
Ospăţul gărzii civice cu prilejul Păcii din Westfalia.

304. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST: Gerard Bicker.

305. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST: Comandanţii companiei de archebuzieri St. Joris.

306. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST:
Ofiţerii gărzii civice St. Sebastian.

307. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST:
Prezentarea logodnicei.

308. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST:
Portret de familie.

309. BARTHOLOMEUS: VAN DER HELST:
Doamnă cu evantai.

310. BARTHOLOMEUS VAN DER HELST: Piața Nouă din Amsterdam.

311. THOMAS DE KEYSER: Portretul unui domn.

312. THOMAS DE KEYSER: Portretul unei olandeze bătrîne.

313. THOMAS DE KEYSER: Portretul unei tinere fete.

314. THOMAS DE KEYSER:
Constantijn Huygens și secretarul său.

315. THOMAS DE KEYSER:
Portretul ofițerului Loef Vredericx.

316. THOMAS DE KEYSER: Mamă cu copil.

317. THOMAS DE KEYSER: Pieter Schout.

318. JAN LIEVENS:
Portretul unui
războinic.

319. JAN LIEVENS:
Învierea lui Lazăr.

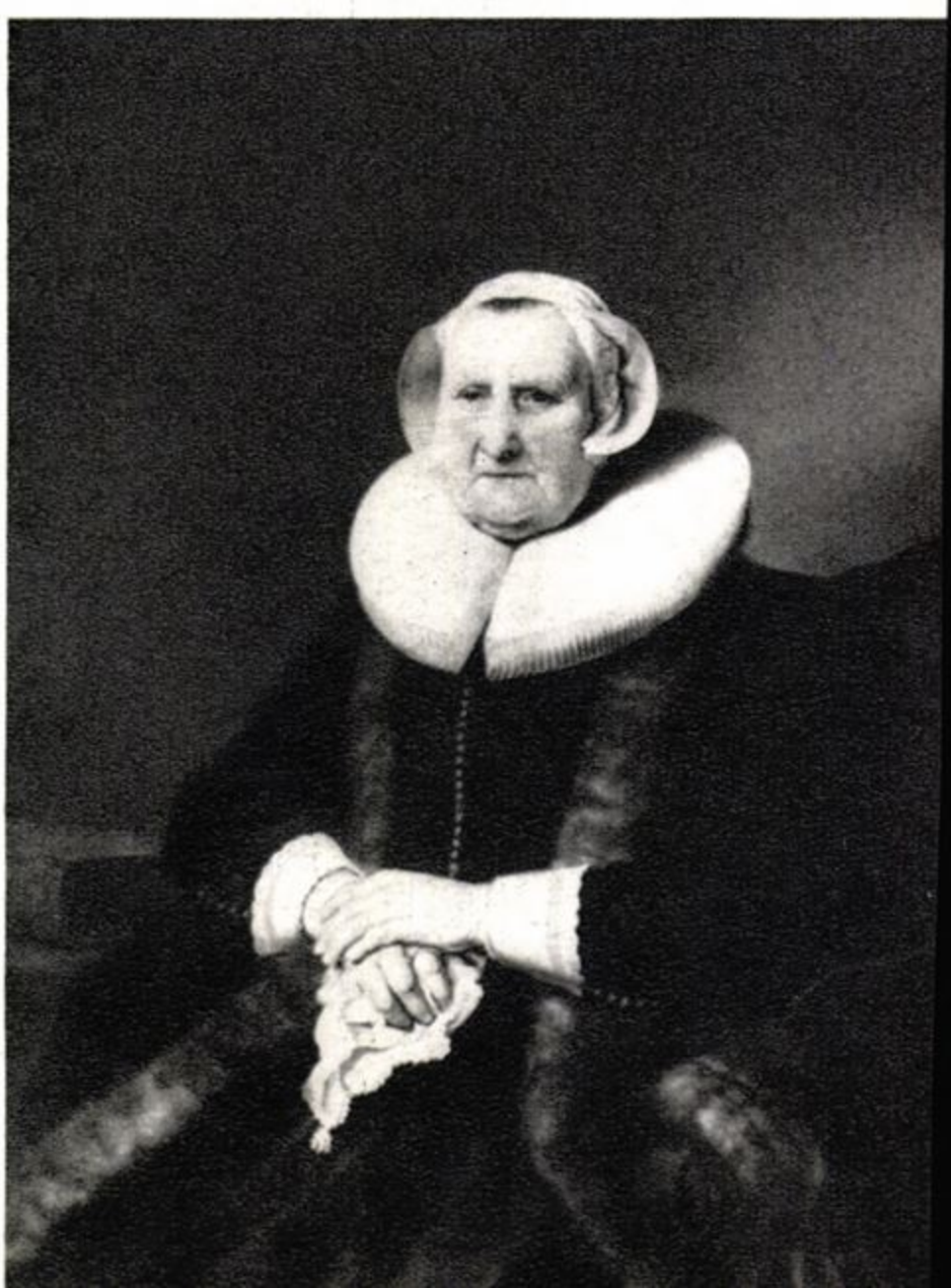
320. JAN LIEVENS: Portretul unei tinere fete.

321. JAN LIEVENS: Jertfa lui Avraam.

322. GOVAERT FLINCK: Samuel Manasse ben Israel.

323. GOVAERT FLINCK: Portretul unei fetiţe.

324. GOVAERT FLINCK:
Isaac îl binecuvintează pe Iacob.



325. Atribuit lui
FERDINAND
BOL
(Rembrandt?):
Elisabeth Bas.

326. FERDINAND BOL:
Soţia artistului.

327. FERDINAND BOL:
Portretul unui adolescent.

328. FERDINAND BOL:
Băiat în port polonez.

329. FERDINAND BOL:
Visul lui Iacob.

330. JACOB BACKER:
Argintarul Jan Lutma.

331. GERBRANDT VAN DEN EECKHOUT:
Petrecere muzicală.

332. GERBRANDT VAN DEN EECKHOUT:
Soldaţi în camera de gardă.

333. WILLEM DROST:
Betsabeea citind scrisoarea lui David.

334. WILLEM DROST:
Portret de femeie.

335. AERT DE GELDER:
Drumul spre Golgotha.

336. AERT DE GELDER:
La porţile templului.

337. AERT DE GELDER:
Portretul unui domn.

338. AERT DE GELDER:
Familia Boerhave.

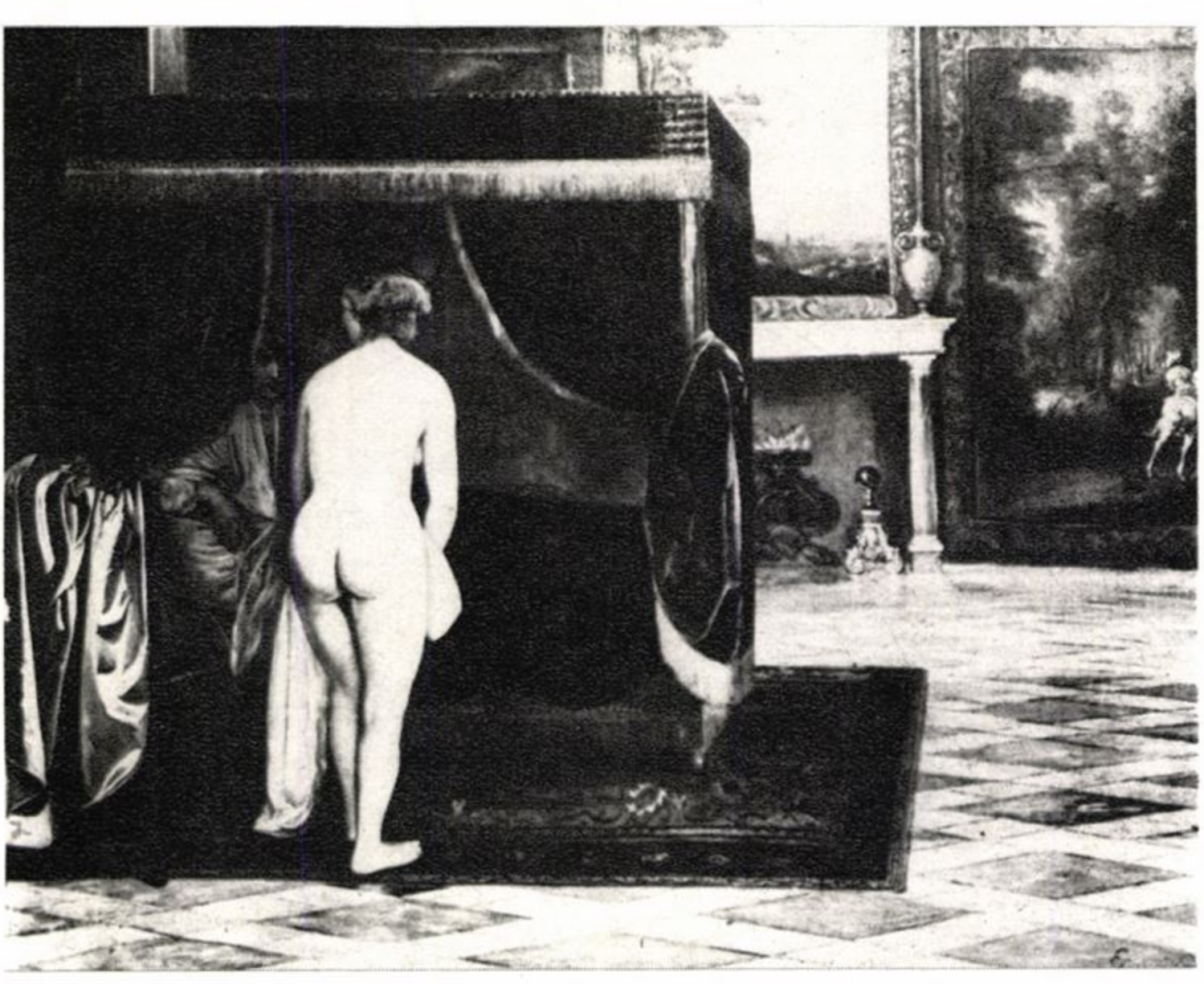
339. NICOLAES MAES: Portretul unei doamne.

340. NICOLAES MAES: Portretul unui domn.

341. JAN VAN HUYSUM:
Vas cu flori.

342. EGLON HENDRICK VAN DER NEER:
Doamnă gătindu-se.

343. EGLON HENDRICK VAN DER NEER: Două perechi.



344. EGLON HENDRICK VAN DER NEER: Regele Candaules îşi arată soţia lui Gyges.

345. JAN VERKOLJE: Mesajul.

346. GODFRIED SCHALCKEN: Diana cu nimfele sale.

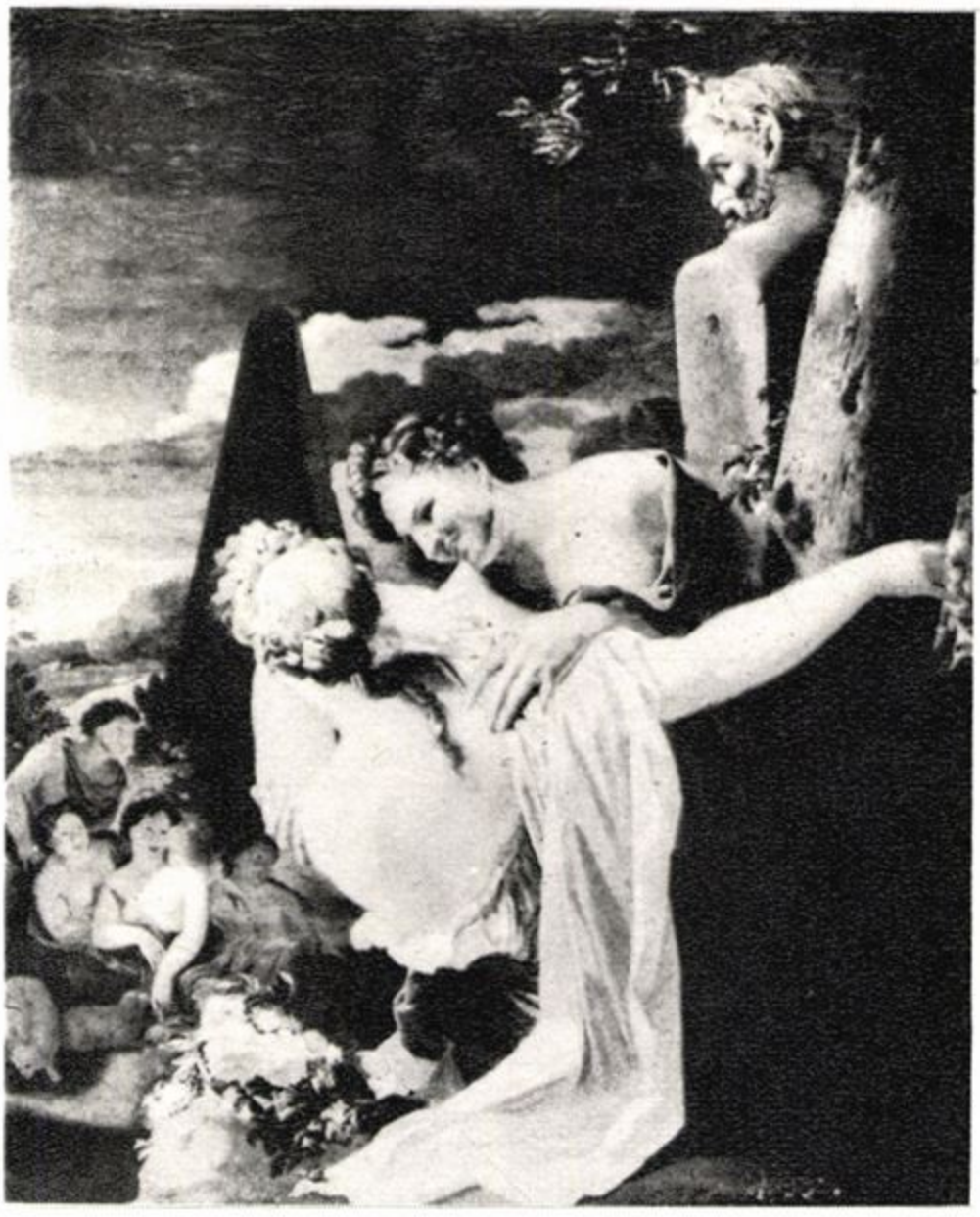
347. GODFRIED SCHALCKEN: Jupiter și Semele.

348. ADRIAEN VAN DER WERFF: Sfînta Familie cu ramura de cireș.

349. ADRIAEN VAN DER WERFF: Izgonirea Agarei.

350. ADRIAEN VAN DER WERFF: Faun și nimfă.

351. ADRIAEN VAN DER WERFF:
Pastorală.



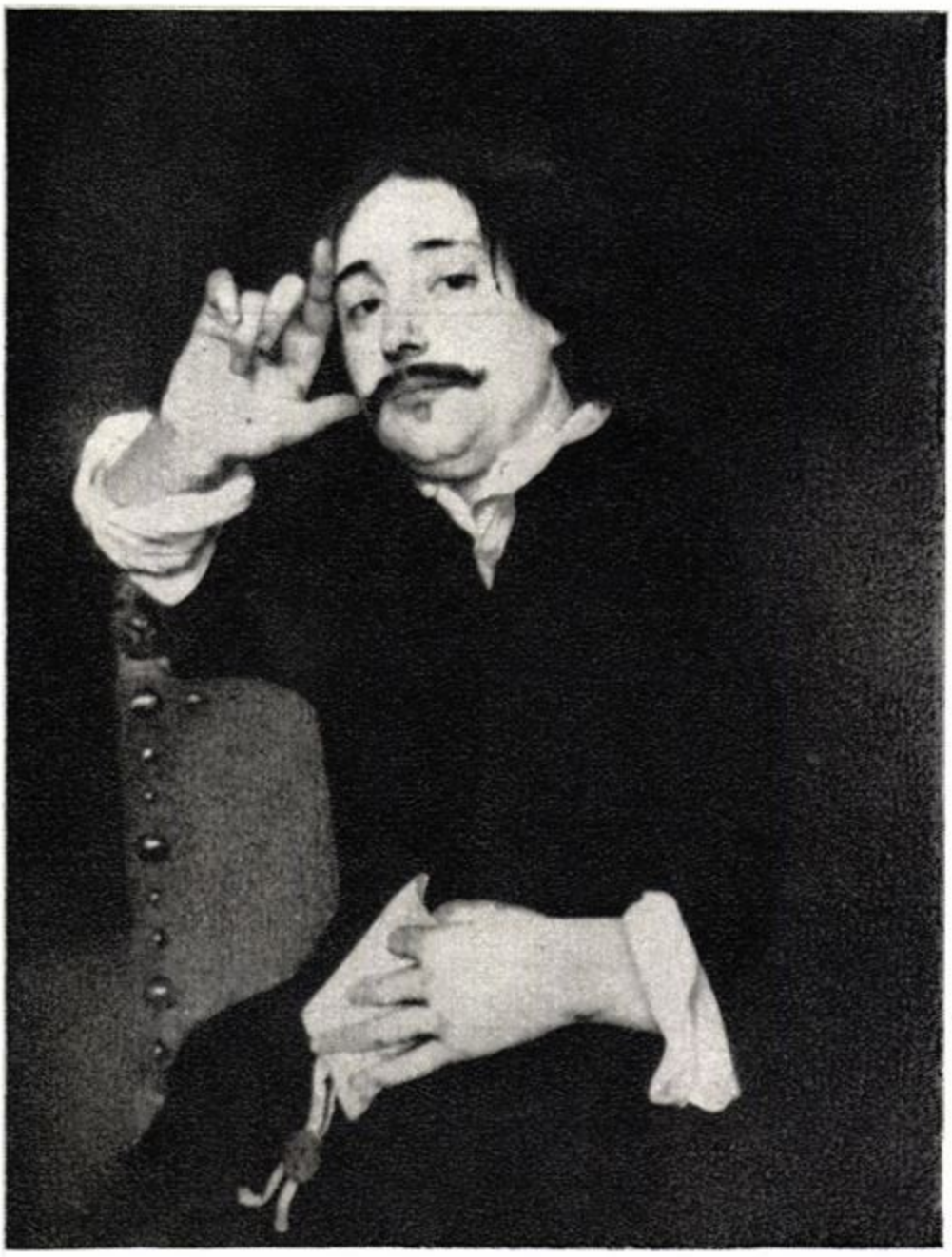
352. ADRIAEN VAN DER WERFF:
Sfînta Familie cu sf. Ioan.

353. ADRIAEN VAN DER WERFF:
Pastorală.

354. ADRIAEN VAN DER WERFF: Portret de fată.

355. ADRIAEN VAN DER WERFF: Bucătăreasa și vînătorul.

356. JOOST SUTTERMANS: Portret de copil.



357. PIETER FRANCHOYS: Portretul unui domn.

358. PIETER FRANCHOYS: Portretul unui tînăr domn.

359. CORNELIS DE VOS: Portretul unei patriciene din Anvers.

360. CORNELIS DE VOS:
Portret de femeie.

361. CORNELIS DE VOS:
Portretul unor soți.

362. CORNELIS DE VOS:
Familia artistului.

363. CORNELIS DE VOS:
Portret de familie.

364. CORNELIS DE VOS:
Abraham Grapheus.

365. CORNELIS DE VOS:
Portret de copil.

366. CORNELIS DE VOS: Portretul unui băiat.

367. CORNELIS DE VOS: Fiicele artistului.

368. JOOS VAN CRAESBEECK: Prînzul.

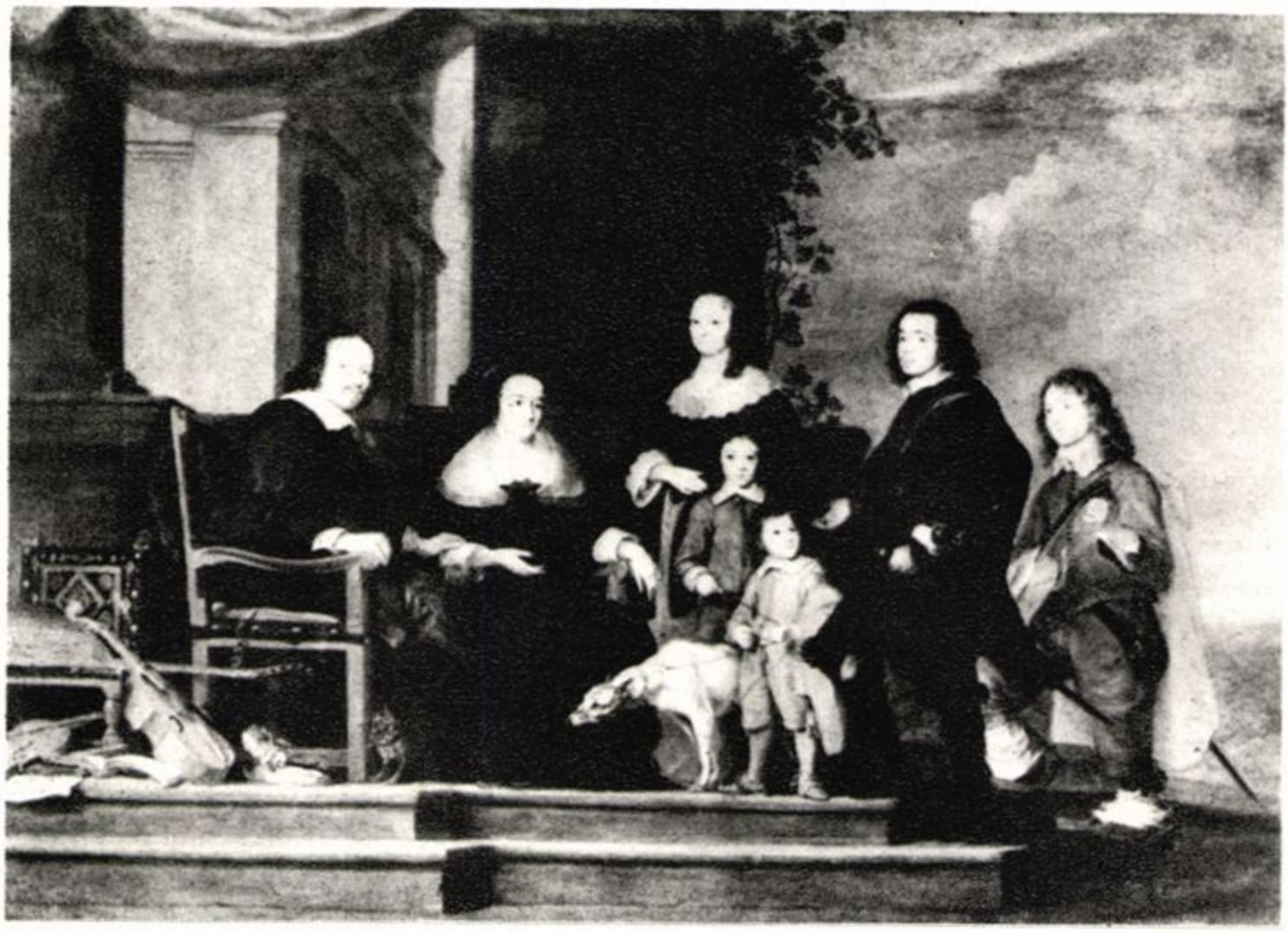
369. EGIDIUS VAN TILBORCH: Portret de familie.

370. GONZALES COQUES:
Tînărul savant și soția sa.

371. GONZALES COQUES:
Atelierul pictorului.

372. GONZALES COQUES:
Portretul unei doamne.

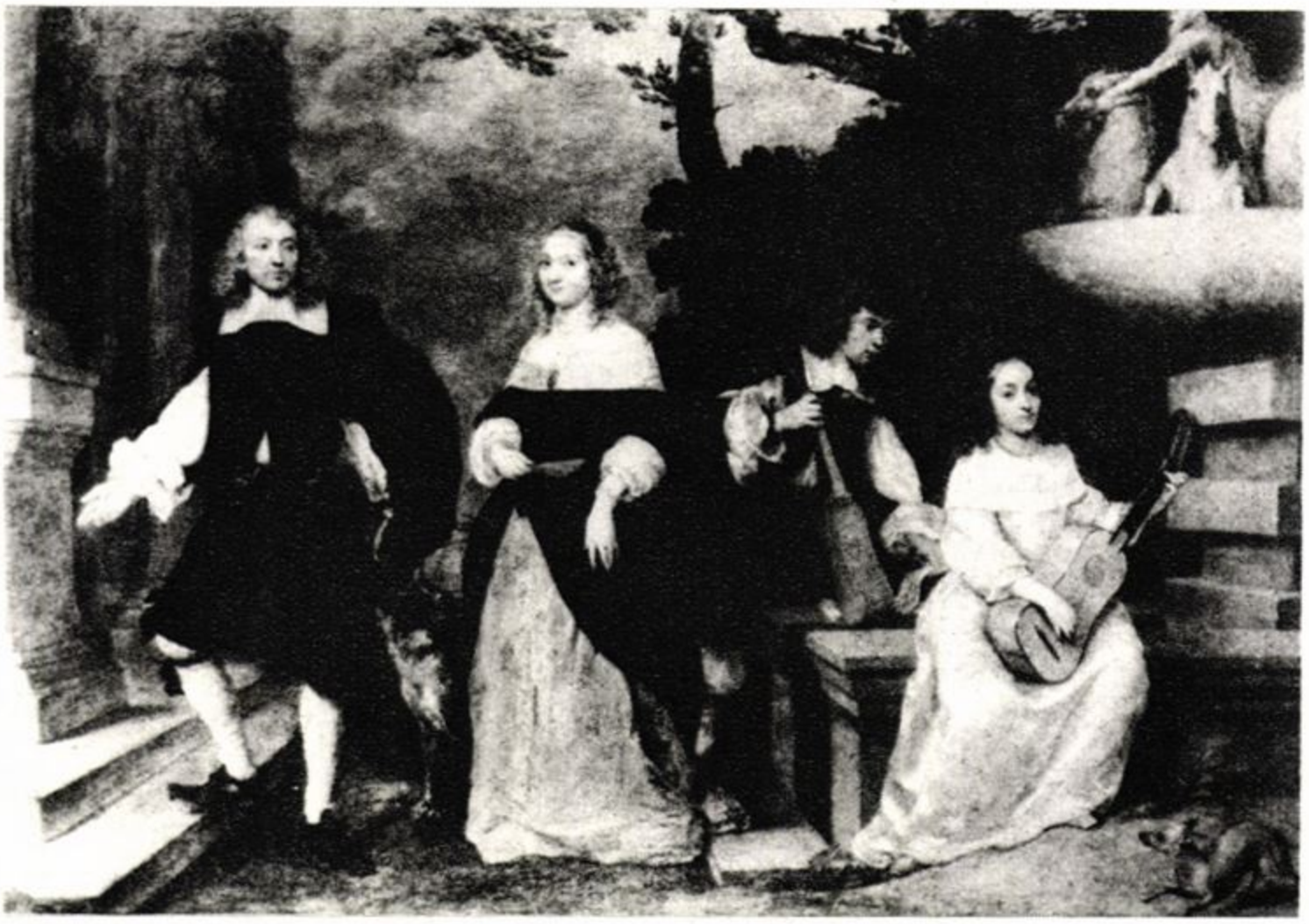
373. GONZALES COQUES:
Portret de familie.



374. GONZALES COQUES:
familie.

375. GONZALES COQUES:
Familie într-un parc.

376. GONZALES COQUES:
Părinţi şi copiii lor făcînd muzică.



377. MICHIEL SWEERTS
Portret de fată.

378. MICHIEL SWEERTS:
Vizita făcută unor ciobani poposind.

379. MICHIEL SWEERTS:
Văzul.

380. MICHIEL SWEERTS:
Gustul.

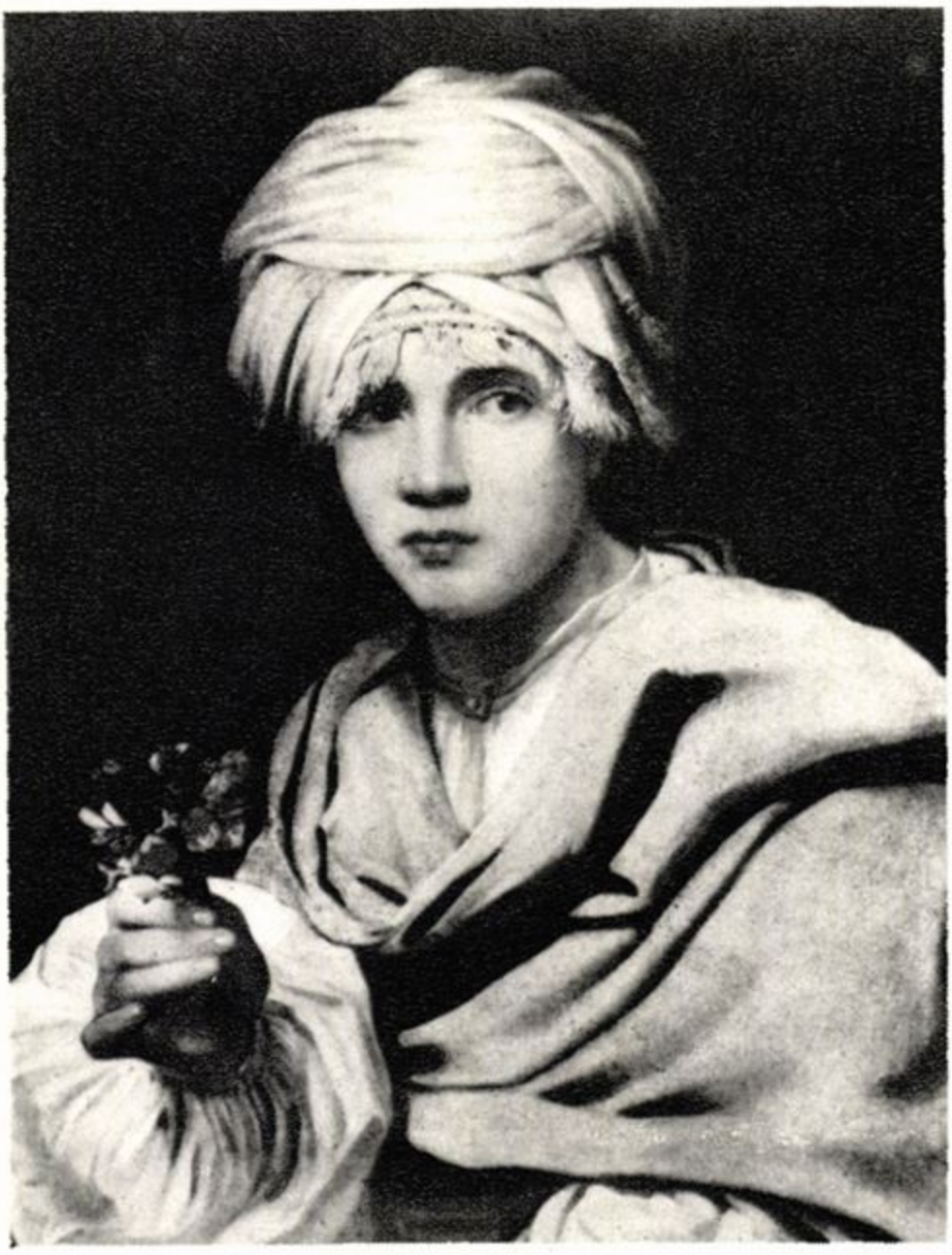
381. MICHIEL SWEERTS:
Bărbaţi scăldîndu-se.

382. MICHIEL SWEERTS:
Atelierul pictorului.

383. MICHIEL SWEERTS:
Lecția de desen.

384. Atribuit lui MICHIEL SWEERTS: Adolescent desenînd.

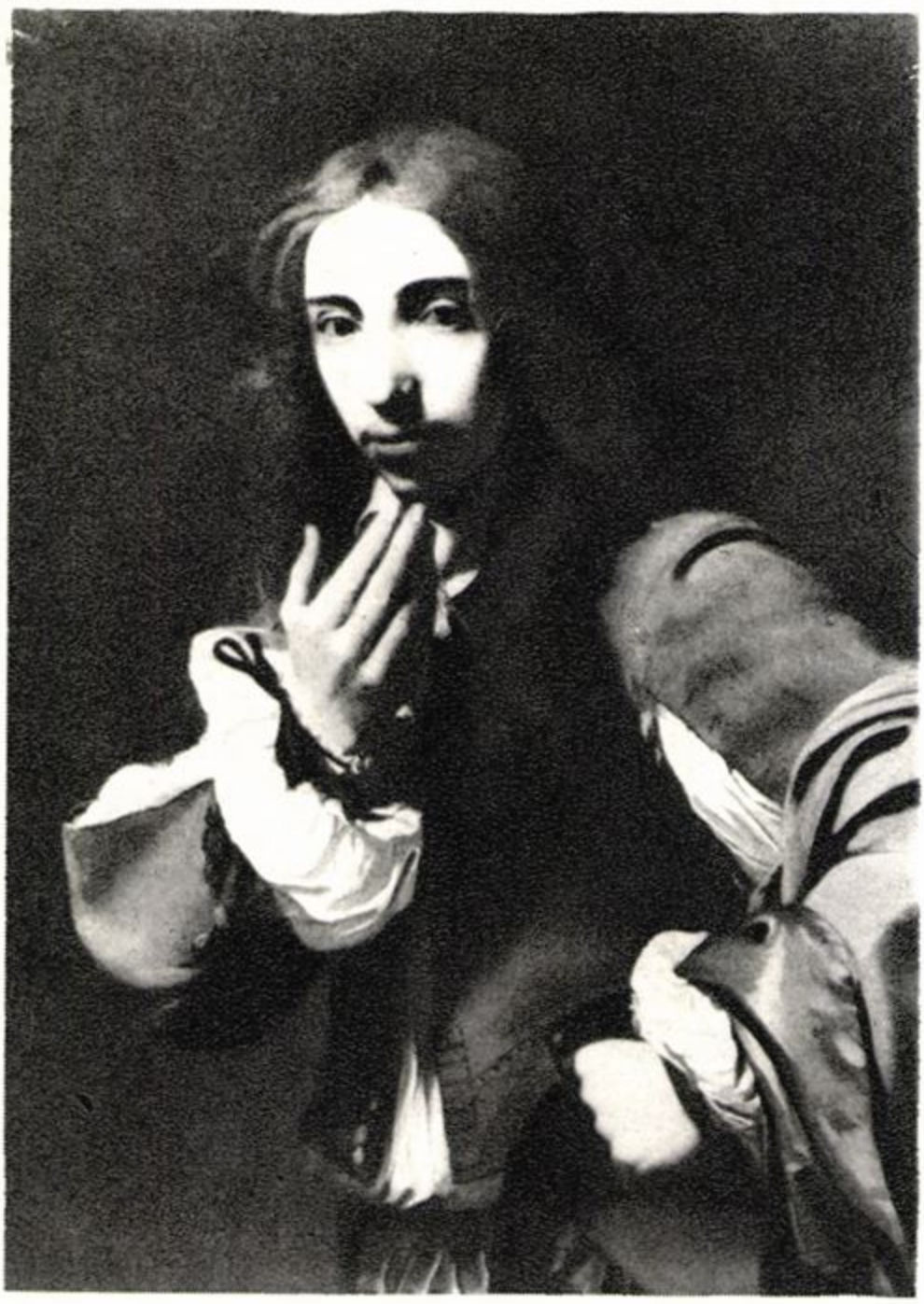
385. MICHIEL SWEERTS: În fața căminului.



386 MICHIEL SWEERTS:
Mirosul.

387. MICHIEL SWEERTS:
Jucătorii de table.

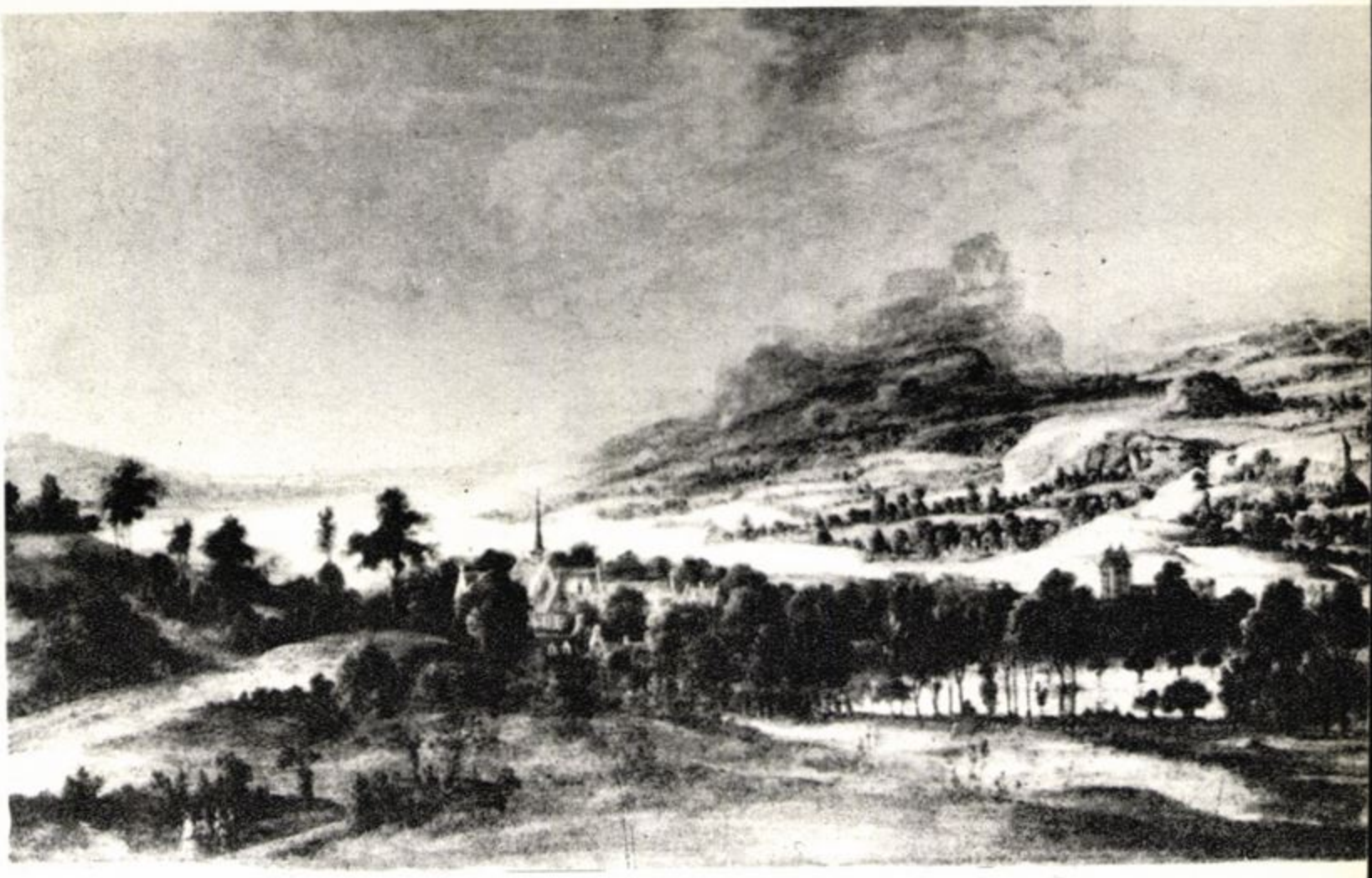
388. MICHIEL SWEERTS:
Portretul lui Jeronimus Deutz.



389. MICHIEL SWEERTS:
Dublu portret.

390. JOOS DE MOMPER:
Peisaj montan.

391. LUCAS VAN UDEN:
Peisaj cu drumeți.



392. LUCAS VAN UDEN:
Peisaj cu munți stîncoși.

393. LODEWYCK DE VADDER:
Trecătoarea.

394. JACQUES D'ARTHOIS:
Canalul din pădure.

395. JAN SIBERECHTS:
Căruță țărănească și păstoriță.

396. JAN SIBERECHTS:
Trecerea prin vad.

397. JAN SIBERECHTS:
Vadul.

398. JAN SIBERECHTS:
Căruța cu zarzavat.

399. JAN SIBERECHTS:
Gospodărie țărănească.

400. JAN SIBERECHTS: Peisaj cu vad.

401. JAN SIBERECHTS: Păstorițe adormite.

402. JAN SIBERECHTS:
Doamnă gătindu-se.

403. JAN SIBERECHTS:
Peisaj din sudul Angliei.

Amsterdam). Astfel de portrete de călăreți și de perechi călare au fost reduse de artist la un format care, nedepășind aproximativ 80×70 cm, cerea o tehnică miniaturizantă. Prin eleganța concepției și coloritul de un gust ales, cele mai izbutite portrete de călăreți ale lui de Keyser sînt demne de Gerard ter Borch.

Portretul, plin de distincție, al lui Pieter Schout, administratorul plasei Hagestein, încîntă ochiul prin felul cum sînt reproduși pieptarul de piele galben-maroniu, scînteietoarea cingătoare în care este prinsă sabia și prin nobila prestanță a trufașului călăreț (Rijksmuseum, Amsterdam ; datat din 1660 — Ilustrația 317). Portrete de călăreți la fel de remarcabile figurează în muzeele din Dresda (Doi călăreți într-un peisaj ; datat din 1661), Frankfurt pe Main (Călăreț cu doi ogari) și la Heylshof din Worms (Soți vîrstnici călare la o margine de pădure ; datat din 1660). Ce păcat că, curînd după execuția acestor opere, Thomas de Keyser a renunțat la pictură în favoarea arhitecturii, căci portretele de călăreți stau mărturie că pictorul se afla încă pe culmile artei sale.

PORTRETIȘTII DIN CERCUL LUI REMBRANDT

Evocîndu-i pe portretiștii din cercul lui Rembrandt, ne gîndim în primul rînd la trei maeștri : Bol, Flinck și Lievens.

Jan Lievens, cel mai vîrstnic dintre ei, s-a născut la Leyden în 1607. Era deci numai cu un an mai tînăr decît Rembrandt, cu care a colaborat în mod camaraderesc, prin 1630, împărțind vremelnic cu el același atelier. Cînd Rembrandt se mută la Amsterdam, în 1631, părăsi și Lievens orașul Leyden pentru a se stabili la Londra timp de doi ani. Din 1635, rămase pînă la sfîrșitul vieții la Amsterdam, cu excepția anilor 1654—1658 pe care-i petre-

cu la Haga și a perioadei 1670—1672 consacrate unei șederi la Leyden. Lievens a fost însărcinat cu execuția unor mari tablouri alegorice istorice destinate Primăriilor din Amsterdam și Leyden, sălii Statelor Generale din Haga, și castelului Huis ten Bosch ; el a primit, deasemeni, alte comenzi oficiale bine retribuite. A cunoscut mari succese ca portretist. Totuși, artistul a înfruntat mereu greutăți financiare și a murit în mizerie, împovărat de datorii și de griji cumplite.

Capetele de bătrîni cu barbă lungă pictate de Lievens în maniera lui Rembrandt arată prea limpede cît de strînse fuseseră legăturile dintre el și confratele său mai mare în timpul anilor de tinerețe petrecuți împreună la Leyden. Colaborarea celor doi pictori, tineri și ambițioși, este dovedită deasemeni de micul tablou înfățișînd un băiețaș bucălat cu cîrlionți (Rijksmuseum, Amsterdam) și purtînd, pe lîngă o dată neciteață, inscripția : „Rembrandt Geretuceer Liev...“. Acest studiu de fizionomie a fost, așadar, pictat de Lievens și corectat de Rembrandt, care, cu cîteva energice trăsături de pensulă și cu contraste mai puternice de umbre și lumini, a dat un relief mai acuzat unor forme prea moi și prea fluide. [1]

La Galeria din Schwerin, există deasemeni bustul de mărime naturală al unui moșneag cu barbă mare care privește în jos și este luminat oblic de sus ; execuția lipsită de nerv îi aparține, fără îndoială, lui Lievens, deși Rembrandt a semnat pînza cu monograma sa. Citățm, în sfîrșit, cea mai importantă lucrare din

---

[1] Se cunosc mai multe lucrări executate de elevi ai lui Rembrandt și corectate de acesta. La Pinacoteca din München figurează, de pildă, o copie după „Jertfirea lui Isaac“ (Ermitaj, Leningrad), purtînd inscripția : „Rembrandt Verandert en overgheschildert 1636“. Cabinetul de stampe din Berlin posedă o sanguină cu cîteva pete de culori — „Buna Vestire“ — a lui Constantin von Renesse, revăzută de Rembrandt etc.

acest grup : măreața înfățișare a apostolului Pavel la masa sa de lucru ; deși poartă semnătura lui Rembrandt, tabloul a fost pictat aproape în întregime de Lievens (Kunsthalle, Bremen).

Portrete de moșnegi bărboși executate de Lievens însuși nu sînt rare, după cum dovedesc cele aflate în Galeriile din Leningrad, Haga, Mainz, Braunschweig, Leipzig (altădată în colecția Speck von Sternburg), precum și în multe alte muzee și colecții particulare. Printre cele mai însemnate lucrări din anii de tinerețe petrecuți la Leyden, figurează deasemeni portretul de mărime naturală al unui războinic cu platoșă de fier și o mantie șofranie cu falduri largi, izbit de o lumină violentă ce cade tangențial (National Gallery, Edinburgh — Ilustrația 318), bustul, mai larg și mai rotunjit, al unui oriental bătrîn cu un turban alb împodobit cu pene (Galeria de tablouri din Sans-Souci, Potsdam) și „Învierea lui Lazăr“ (Muzeul din Brighton — Ilustrația 319), tablou „rembrandtesc“ datat din 1631. La antipodul universului afectiv al lui Rembrandt, pictorul, în tabloul aflat la Brighton, tratează subiectul într-un stil cît se poate de teatral ; uriașa bucată de pînză albă ce se desfășoară în stînga într-un mod extrem de decorativ constituie un „efect scenic“ senzațional. Dar pare grotesc faptul că nu vedem trupul mortului redeșteptat la viață înălțîndu-se din mormînt, ci numai două mîini asemănătoare cu gheare.

Ori de cîte ori Lievens își rămînea credincios sieși și urma natura, executa pînze delicioase ca, de pildă, capetele, pline de prospețime și de viață, ale unor tinere femei și fete, văzute de cele mai multe ori din profil. Muzeele din Leipzig (Ilustrația 320), Rotterdam și unele colecții particulare olandeze (în trecut și colecția James Simon, Berlin) posedă busturi de fetițe, captivante printr-o gingășie lipsită de artificiu.

La Galeria din Braunschweig, figurează una din pînzele cele mai îndrăgite ale pictorului

— deşi nu cea mai desăvîrşită sub unghiul artistic : reprezentat în mărime naturală şi purtînd un veşmînt portocaliu cu un brîu auriu, Avraam îl îmbrăţişează pe Isaac, pe care se pregătea să-l jertfească (Ilustraţia 321). Performanţa tehnică nu ascunde faptul că profunzimii simţămîntului i s-a substituit o sentimentalitate indiscretă. Cît de mincinoasă pare expresia efebului efeminat, cu privirea extatică spre cer ! Dulcegi şi fade sînt, pe de altă parte, moliciunea formelor şi culorile irizate.

Influenţa nefastă a pictorilor din Anvers — în special a lui van Dyck — s-a exercitat în mod vădit nu numai asupra compoziţiei acesteia, ci şi a portretelor de mai tîrziu. Cele mai izbutite dintre portretele tîrzii, sînt cel al unui bărbat îmbrăcat într-o haină de casă galben-aurie şi bordo, aşezat pe un balcon, cu o pădure ca fundal (National Gallery, Londra) şi autoportretul de la muzeul din Varşovia. Toate celelalte par artificiale, ca şi, dealtfel, tablourile de gen tîrzii şi cele alegorice şi religioase. Adesea sînt chiar atît de slabe, încît nu pot face obiectul unui studiu serios.

Jan Lievens este deasemeni autorul unor peisaje, care, în ciuda faptului că împletesc în mod ciudat caracterele stilistice ale lui Adriaen Brouwer cu cele ale Şcolii lui Rembrandt, sînt totuşi creaţii originale. Cu singura excepţie a unui peisaj vesperal de pădure, semnat foarte citeţ pe dos „Jan Lievens“ (Galeria din Berlin), toate au fost atribuite în trecut lui Rembrandt sau lui Brouwer — dovadă de calitate („Peisaj vesperal“, Chesire, Eaton Hall şi la muzeul din Edinburgh ; „Peisaj cu Tobie şi îngerul“, National Gallery, Londra ; peisajele cu dune în maniera lui Brouwer la muzeele din Leipzig şi Rotterdam şi, altădată, la Bridgewater House, Londra. Vezi Bode, p. 500).

Originar din regiunea Rinului inferior, *Govaert Flinck* s-a născut la Cleve în 1615 şi a

murit în 1660, la Amsterdam. Destinîndu-se inițial comerțului, își începu ucenicia la un negustor de mătăsuri. Datorită intervenției lui Lambert Jacobsz, predicator al Mennoniților și pictor, el obținu, în cele din urmă, autorizația să-și urmeze înclinațiile artistice. Primele lecții le primi, la Leeuwarden, de la protectorul său Lambert Jacobsz, în atelierul căruia făcu și cunoștința tînărului Jacob Backer. În 1631 condiscipolul său se mută la Amsterdam pentru a-și desăvîrși studiile cu Rembrandt ; după un an, Flinck îi imită exemplul și rămase, pînă aproximativ în 1636, elevul lui Rembrandt.

Curînd după terminarea studiilor, el a pictat portretul, pătruns de gravitate, al lui Samuel Manasse ben Israel (Mauritshuis, Haga — Ilustrația 322). Prin factura și sinceritatea sa, acest portret (datat din 1637) este tot atît de tributar lui Rembrandt ca și cel al unui tînăr cu plete și o tocă, ținînd în mînă o spadă al cărei mîner este un cap de leu, și întorcîndu-și ochii către privitor. Nu este de mirare că acest portret extrem de „rembrandtesc“ să fi fost atribuit de cercetătorii din trecut maestrului însuși (Wawel, Cracovia). Din aceeași perioadă, menționăm încă portretul de mărime naturală al unei fetițe îmbrăcată în alb, stînd lîngă scăunelul ei (Haga. Mauritshuis — Ilustrația 323). În pofida pastei compacte și greoaie, portretul nu este lipsit de farmec.

Cu doi ani înainte însă, Govaert Flinck se abătuse de la calea trasată de Rembrandt, pictînd „Isaac îl binecuvîntează pe Iacob“ (Rijksmuseum, Amsterdam. Datat din 1638 — Ilustrația 324). În expresia personajelor mai dăinuie ceva din spiritul maestrului, dar coloritul vădește mai multă vioiciune și bogăție. Isaac s-a învăluit într-o mantie bordo ; haina violet-închis a lui Jacob, îngenuncheat la marginea patului, are dungi galben-aurii ; pătura este maronie, iar toate culorile se regăsesc pe turbanul din prim plan. Din punct de vedere artis-

tic, Flinck nu a depășit niciodată acest tablou, dar portretele sale, care astăzi par plicticoase și monotone, au repurtat același mare succes ca și lucrările lui mitologice, istorice și simbolice, deși expresia personajelor este artificială, anatomia adesea defectuoasă, iar desenul neglijent. Despre portretele de grup de regenți și de arcași, executate de Flinck în 1642, 1643 și 1648 (Rijksmuseum, Amsterdam), s-a putut afirma pe drept cuvînt că „ele nu prezintă atîtea lipsuri ieșite din comun, cît le lipsește o calitate ieșită din comun".

Cîștigînd mulți bani cu tablourile sale și căsătorindu-se cu o femeie bogată, Govaert Flinck ducea viața unui pictor la modă dintr-o metropolă. Caracteristică, atît pentru firea, cît și pentru stilul artistului, este descrierea minuțioasă a pomposului său atelier de către Houbraken : într-adevăr, acesta evocă mai puțin casa și atelierul lui Rubens, în care domnea luxul princiar al unui fin cunoscător, decît atelierul lui Makart și al lui Lenbach.

Născut la Dordrecht în 1616, *Ferdinand Bol* era fiul unui medic ; el deveni elevul lui Rembrandt probabil în 1633. Există o sanguină executată de Rembrandt, prin 1635, pe un tablou al lui Pieter Lastman, „Suzana la baie" (Cabinetul de stampe, Berlin), pe dosul căreia maestrul a notat prețurile pe care le obținuse pentru două tablouri ale elevului său „fardynandus" — ceea ce pare a dovedi că, în acea perioadă, Ferdinand Bol lucra încă în atelierul său. El a rămas în relații de prietenie cu dascălul său și după absolvirea studiilor, după cum arată împuternicirea iscălită de Saskia, soția lui Rembrandt, cu ocazia unei moșteniri, și întocmită, în octombrie 1640, în prezența lui Bol în calitate de martor. Contrar lui Flinck și lui Lievens, care nu zăboviseră să se supună imperativelor modei, Bol rămase relativ destul de multă vreme credincios idealului lui Rembrandt.

Abia după 1650, începu să picteze portrete în maniera lui Bartholomeus van der Helst.

Din anul 1669 pînă la moartea sa, survenită în 1680, artistul pare a nu mai fi pus mîna pe pensulă. Foarte priceput la afaceri, Bol se recăsători, în 1663, după moartea primei sale soții — originară dintr-o familie distinsă de negustori din Amsterdam — cu bogata văduvă a negustorului Scharlaken și se dedică trup și suflet întreprinderii acesteia, nemaigăsind timpul să picteze.

Cele mai însemnate portrete ale lui Ferdinand Bol au fost executate de artist în tinerețe, cînd încă nu uitase îndrumările lui Rembrandt. Stilul lor fiind într-atît de asemănător celui al portretelor pictate de Rembrandt în primii ani petrecuți la Amsterdam, iar calitatea lor aproape egală, pînzele au putut fi semnate ulterior cu numele maestrului, fără a trezi vreo bănuială. Cu cîteva decenii în urmă, toți istoricii de artă le considerau încă drept opere incontestabile ale lui Rembrandt. Printre ele figurează portretul de mărime naturală al unui domn și cel al soției acestuia, amîndoi văzuți pînă la genunchi (altădată în colecția Alphonse de Rotschild, Halton Manor), precum și cel, plin de maiestate, al unei olandeze stînd lîngă o masă (Donația Lord Iveagh, Kenwood-Hall, Londra).

Dacă el a pictat într-adevăr admirabilul portret al Elisabethei Bas [1], văduva amiralului, pe care aproape toți experții actuali i-l atribuie lui și care și-a dobîndit celebritatea mondială sub numele lui Rembrandt (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 325), atunci Bol l-a de-

---

[1] Oscar Eisenmann, directorul Galeriei din Kassel, a fost primul care a contestat lui Rembrandt paternitatea acestui portret — paternitate contestată astăzi de toți experții, care, mai toți, o atribuie lui Bol. Kurt Bauch atribuie opera lui Jacob Backer, admițînd totuși că a fost pe alocuri retușată de Rembrandt („Jacob Andriesz Backer", Belin, 1926). Atît libertatea cu care au fost tratate ridurile, cît și coloritul

păşit cu această operă fără pereche pe însuşi maestrul său.

Dar nu pe aceste valoroase opere de tinereţe se întemeiază popularitatea de portretist a lui Bol. El şi-o datorează nenumăratelor busturi care abundă încă şi astăzi în multe galerii şi colecţii particulare neerlandeze (Ilustraţia 326).

Modelul stă pieziş la cîte o fereastră deschisă sau după o rampă, proptindu-şi braţul în mod neglijent de balustradă. Atît femeile cît şi bărbaţii poartă costume de ceremonie. Domnii au adesea o tocă de catifea, iar în mînă ţin un manuscris făcut sul. Din pricina moliciunii cu care sînt pictate chipurile şi modelate reliefurile, feţele fără cute par a fi sulemenite, iar obrajii înviorați cu fard. Transparenţa clar-obscurului trădează încă excelentele îndrumări ale lui Rembrandt ; dar nu putem cere pătrunderea spirituală a maestrului acestor portrete elegante şi pline de avînt. Rare sînt tablourile de mari proporţii înfăţişîndu-i pe ambii soţi sau pe mai mulţi membri ai aceleiaşi familii. Dublul portret (datat din 1654, Luvru) reprezentîndu-l pe artist cu prima sa soţie pe un balcon încîntă ochiul prin contrastul de umbre şi lumini şi prin realismul său. Muzeul din Anvers posedă deasemeni un frumos portret de grup de dimensiuni mari, executat în 1661 : Jan van der Voort se odihneşte sub un copac, în timp ce sora sa se găteşte cu o cunună de trandafiri în prezenţa unui servitor negru.

Perioada în care artistul începe să se abată de la principiile lui Rembrandt este marcată

---

diferă de maniera lui Rembrandt din perioada 1635—1642, în care a fost executat portretul. Dar din punct de vedere tehnic, opera se deosebeşte cel puţin la fel de mult de portretele tipice ale lui Ferdinand Bol şi Jacob Backer — fără să mai vorbim de puterea spirituală iradiată de factură. În ceea ce mă priveşte, cred că, într-un viitor apropiat, magistralul portret va fi restituit lui Rembrandt, argumentul cel mai valabil fiind portretul unei femei în vîrstă de 83 de ani, datat şi semnat „Rembrandt f. 1634“ (National Gallery, Londra).

de portretul unui tînăr cu aerul bolnăvicios, proptit de o balustradă în fața unui parc, privindu-ne cu ochi melancolici (datat din 1652, Mauritshuis, Haga — Ilustrația 327). Chipul spiritualizat, ambianța elegiacă și clarobscurul estompat amintesc încă de Rembrandt. După numai doi ani, Bol execută un portret baroc și pompos în maniera tîrzie a lui Nocales Maes : un tînăr prinț, însoțit de prieteni de joacă și de „putti" cîntînd din tamburin, mînă o trăsură cu capre (datat din 1654 — Paris, Luvru). Dar nici la Bol, nici la Maes, această evoluție stilistică nu constituie un simptom de decadență artistică. Mai mult, superbul portret al unui tînăr purtînd un costum polonez de atlas gălbui-auriu și ținînd în mînă un baltag dă dovadă de o abilitate ieșită din comun (datat din 1656, Muzeul Boymans, Rotterdam — Ilustrația 328).

Ultimele portrete datate, executate între 1667 și 1669, se numără, alături de operele tîrzii ale lui Maes și Bartholomeus van der Helst, printre cele mai izbutite portrete ale barocului olandez ; citățm portretele de ceremonie ale amiralului Michiel de Ruyter și fiului său, și cel al vice-amiralului Engel de Ruyter, căruia Willem van de Velde i-a adăugat un fundal reprezentînd flota ancorată (Muzeele din Amsterdam, Haga, Copenhaga, Hoorn ; colecția Wallace, Londra).

De la 1649 la 1668, i s-a încredințat artistului execuția multor portrete de regenți. Cele trei aflate la Rijksmuseum din Amsterdam sînt lucrări corecte, dar nicidecum ieșite din comun.

Unui pictor atît de echilibrat, atît de priceput și de rațional, înzestrat cu o fire atît de burgheză, nu-i putem cere să aibă și geniu. Totuși, sub influența persistentă a lui Rembrandt, a dat formă, spre 1644, unor viziuni biblice care par a vădi trăsături geniale : sublima figură a îngerului, drapat într-un veșmînt alb cu falduri largi, care îl binecuvîntează pe Iacob adormit (Galeria din Dresda — Ilus-

tratia 329) și cele trei Marii îngenuncheate la mormîntul deschis al lui Hristos, în fața apariției îngerului (Galeria din Copenhaga ; datat din 1644). Artistul a greșit însă alegînd, pentru tabloul aflat la Copenhaga, un format prea mare (3,50 m), fiindcă nu a fost în stare să însufletească întreaga suprafață a pînzei. Trupurile femeilor sînt imateriale, expresiile șterse. Tablourile biblice ulterioare au mai multă densitate, amintind prin prozaismul lor de cele ale unor discipoli neînsemnați ai lui Rembrandt, ca Johannes Victor și Barent Fabritius. În marile tablouri mitologice și istorice pictate de Ferdinand Bol pentru Primăria din Amsterdam, lipsa de spiritualitate pare mai puțin supărătoare, pictorul avînd în vedere efecte pur decorative.

Jacob Andriesz Backer din Harlingen era cu numai doi ani mai tînăr decît Rembrandt ; s-a născut în 1608 și a murit la Amsterdam în 1651. În ciuda micii deosebiri de vîrstă, el a ținut să fie la Amsterdam elevul lui Rembrandt, dovadă că recunoscuse imediat și fără nici un sentiment de invidie superioritatea acestuia. A avut, deasemeni, destulă perspicacitate pentru a nu încerca să rivalizeze cu el. În general, Backer s-a limitat să execute portrete, pline de vigoare și de naturalețe, ale unor burghezi din Amsterdam, ale soțiilor și copiilor lor. De Școala lui Rembrandt amintesc — cel puțin în privința elementelor exterioare — portretele de mărime naturală ale unor matroane și bărbați respectabili (Muzeele din Amsterdam, Darmstadt ; colecția Wallace, Londra). Backer pare a fi pictat cu ușurință ; de aceea, unele portrete făcute din tușe unduitoare și încîlcite ce par, uneori, a îndeplini o funcție pur ornamentală, și studiile de expresie, executate cu brio din cîteva trăsături — femei, copii, moșnegi — sau personajele sale alegorice, dau iluzia unui temperament mai exuberant decît

a fost, fără îndoială, cel al acestui artist atît de chibzuit (Ilustrația 330).

„Excelentul artist *Gerbrandt van den Eeckhout* a rămas pînă la sfîrșitul vieții credincios tehnicii pe care o învățase de la maestrul său Rembrandt. Cu singura deosebire că, uneori, a pictat fundalul cu mai multă claritate și în culori mai deosebite.“ Succinta caracterizare din notițele biografice ale lui Arnold Houbraken corespunde, în linii mari, realității. Fiind născut la Amsterdam, în 1621, s-ar putea ca Eeckhout să fi devenit elevul lui Rembrandt din 1636, dar anul 1640 pare mai probabil, deoarece în acea perioadă maestrul pusese la punct o tehnică mai largă și liberă, mai picturală decît grafică. Cele mai izbutite tablouri ale sale au, ca tonalități de bază, brunuri calde cu licăriri galben-aurii. Prin concepția motivelor ele amintesc de cele ale maestrului, factura este însă mai confuză și mai ștearsă (Cele mai bune exemple sînt „Hristos și femeia adulteră“, Rijksmuseum din Amsterdam ; „Petru mîntuind un paralitic“ De Young Memorial Museum, San Francisco). În unele tablouri mitologice, van den Eeckhout face și el concesii formale gustului epocii, și portretele sale se abat de asemenea de la drumul deschis de Rembrandt ; el se deosebește însă în aceeași măsură de stilul lui B, van der Helst prin mai mult realism și o tehnică mai viguroasă. Personalitatea artistului reiese cel mai puternic din cîteva portrete pătrunse de gravitate severă : cel al tatălui său, giuvaergiu din Amsterdam (muzeul din Grenoble, datat din 1644. O variantă, datată din 1651, se află într-o colecție particulară olandeză), cel al mamei sale vitrege (datat din 1644 ; într-o colecție particulară olandeză) precum și portretul unei bătrîne negustorese de postavuri din Rotterdam, cu aerul autoritar, ba chiar răutăcios.

De la vîrsta de 25 de ani pînă la moartea sa, survenită în 1674, van den Eeckhout a pictat de asemenea scene de cameră de gardă și de întruniri muzicale (Ilustrațiile 331 și 332). Tablourile acestea sînt remarcabile prin faptul că, alături de lucrările lui Dou și de unele pînze timpurii ale lui Nicolaes Maes, se numără printre puținele tablouri de gen olandeze care nu-și tăgăduiesc originea „rembrantiană". Soldații fumînd și jucînd zaruri într-o cameră de gardă amintesc oarecum de cei pictați în tinerețe de ter Borch, iar scenele cu întruniri muzicale într-un salon sau pe o terasă au fost atribuite în trecut chiar lui Pieter de Hooch. Pe cîtă vreme însă factura lui ter Borch se distinge prin delicatețe și grație, iar combinația de culori prin discreția sa, van den Eeckhout așterne un colorit mai gros, și tonalitatea generală devine mai opacă prin albastrul întunecat al umbrelor, roșul surd și estompat, verdele măsliniu și un alb și galben murdar. Aceste tablouri de gen, care adesea nu-și mai produc întregul efect din pricina întunecării coloritului, se află, printre altele, la muzeele din Boston (S.U.A.), Copenhaga, Leningrad, precum și în colecții particulare germane și suedeze ; uneori apar chiar în comerțul internațional de artă.

În loc de a ne opri asupra unor elevi ai lui Rembrandt cu totul lipsiți de interes, Salomon Koninck, Barent Fabritius și Johannes Victors — care s-au manifestat ocazional și ca portretiști — vom insista asupra lui *Willem Drost*, plătindu-i chiar un tribut de respect, spre mirarea multor amatori de pictură olandeză care se vor întreba în ce constă aportul acestui artist puțin renumit. Nu sînt cunoscute datele biografice ale lui Willem Drost ; el pare a fi venit din Germania la Amsterdam pentru a deveni elevul lui Rembrandt sau a fi făcut parte din intimitatea acestuia. Catalogul lucrărilor sale cuprinde doar cîteva rînduri. Cu siguranță îi aparțin portretul unei olandeze pur-

tînd mănuși și văzută pînă la talie, și a cărei expresie și atitudine vădesc încă o oarecare stîngăcie (semnat și datat 1653, Muzeul Bredius, Haga) ; portretul unui domn cu pălărie înaltă, ținîndu-și mîna la piept (semnat și datat 1653—1655 — fosta colecție Felix Warburg, New York) ; superbul tablou înfățișînd-o pe Betsabeea (Luvru, Paris ; semnat și datat 1654 ; ilustrația 333) ; un tablou atribuit în trecut lui Rembrandt, ce reprezintă o bucătăreasă bătrînă stînd lîngă fereastră și ținînd un cuțit în mînă (inițial tabloul a fost semnat „Drost 1654" ; colecție particulară britanică) ; portretul Hillegondei van Beuningen (semnat și datat 1663 ; colecție particulară olandeză) care amintește oarecum de stilul tîrziu al lui Nicolaes Maes. Acestora li se adaugă un tablou nedatat, purtînd întreaga semnătură a artistului — „Hristos ca grădinar" (Galeria din Kassel) — pentru care Drost a ales drept model o pînză cu același subiect, pictată de Rembrandt în 1651 (Muzeul din Braunschweig).

Lista aceasta de șapte tablouri autentificate de semnătura artistului poate fi completată, din motive stilistice, cu portretul unei tinere femei, care purta în trecut semnătura falsificată a lui Rembrandt (colecția Wallace, Londra — Ilustrația 334). La Muzeul Metropolitan din New York, figurează un tablou de o profundă spiritualitate, care trece drept o operă a lui Rembrandt, dar pe care Wilhelm R. Valentiner îl atribuie pe bună dreptate lui Willem Drost ; este vorba de Sibila îngîndurată, care, adîncită în citirea unei cărți, își ridică pentru o clipă privirea. Factura pare prea neglijentă și nuanțele verzui ale coloritului prea lipsite de armonie ca să-i putem atribui pînza lui Rembrandt. Pe lîngă aceasta, după cum arată cataloagele mai vechi, tabloul purta altădată semnătura lui Rembrandt, semnătură care, între timp, a dispărut în mod suspect. Trebuie luată în seamă de asemenea părerea lui Gustav Falck care îi atribuie lui Drost un

tablou ce şi-a dobîndit celebritatea sub numele lui Rembrandt, iar, în ultimul timp, o popularitate extraordinară datorită reproducerilor în culori : este vorba de cel ce reprezintă pe un student proptit de fereastra deschisă a camerei sale şi citind o carte (muzeul din Copenhaga). Nu numai concepţia aceasta de „scenă de gen“ contravine spiritului rembrandtesc, ci şi coloritul este uşor prea vioi. La 20 aprilie 1700, a fost prezentat la o licitaţie, la Amsterdam, un „Student în camera sa, de Willem Drost“ — nu pare exclus să fi fost tabloul aflat la Copenhaga.

Chiar dacă nu am lua în seamă decît puţinele lucrări autentice ale lui Drost, ele fac cît sute de pînze convenţionale provenite din şcoala lui Rembrandt. Figurile lui Drost, însufleţite de o atît de fină sensibilitate, cu atitudinea lor rezervată, iradiază o ambianţă lirică pe care alţi elevi ai lui Rembrandt nu au putut-o capta nici pe departe. Privind portretul său de femeie din colecţia Wallace (Londra), ne amintim de cel, admirabil, al Hendrickjei Stoffels, de Rembrandt (muzeul din New York. Ilustraţia Bode, p. 44). Aidoma lui Rembrandt, Drost foloseşte aici o tehnică ce diluează formele, însufleţindu-le. Cu ajutorul spatulei aplică pete de culoare aparent gratuite, obţinînd astfel efecte vaporoase, scînteietoare, sclipitoare. Rembrandt a pictat portretul Hendrickjei în 1660 — ceea ce înseamnă că, încă în anii '60, Willem Drost adoptase stilul tîrziu al maestrului său pentru a-i rămîne credincios acestuia.

Dar se cuvine oare să-i înfierăm ca trădători şi renegaţi pe acei artişti olandezi, care, în ultimul sfert al veacului al XVII-lea, au renunţat să mai picteze în stilul lui Rembrandt ?

Răspunsul la această întrebare ni-l dau superbele portrete tîrzii ale lui Nicolaes Maes, dar şi multe opere problematice ale lui Aert de Gelder.

Lui *Aert de Gelder* (născut la Dordrecht, în 1645) i se face un mare merit din faptul că, tînăr student al artelor fiind, a ştiut să înţeleagă lucrările tîrzii ale lui Rembrandt şi că s-a mutat din oraşul său natal la Amsterdam pentru a deveni elevul maestrului îmbătrînit, de care mulţi contemporani se lepădau. Cît a trăit, i-a rămas credincios într-o lume transformată din temelii. Într-un autoportret executat în anii maturităţii (Ermitaj, Leningrad), s-a înfăţişat în mod ostentativ contemplînd „Gravura de o sută de florini" a lui Rembrandt. Cu toată simpatia pur omenească ce ne-o inspiră, sîntem îndreptăţiţi să ne întrebăm dacă, din punct de vedere artistic, este legitim ca un artist ca de Gelder, care a murit abia în 1727, să fi continuat să picteze în stilul maestrului său la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi în primul sfert al veacului următor.

Cea mai importantă creaţie a lui Aert de Gelder — „Înfăţişarea lui Hristos" (Galeria din Dresda) — a fost pictată în 1671, adică doi ani după moartea lui Rembrandt. Dar este oare nimerit să calificăm drept „creaţie" acest impunător tablou ? Tribuna, care conferă echilibru amplei compoziţii, precum şi animatelor grupuri de personaje, nu-i aparţine lui de Gelder : acesta a preluat-o, fără nici o modificare de seamă, de la splendida gravură executată de Rembrandt în 1655.

O lucrare de tinereţe a lui de Gelder — „Avraam găzduindu-i pe îngeri" — a dobîndit un renume dubios prin faptul că, încă la sfîrşitul veacului al XIX-lea, a făcut obiectul unor dispute pătimaşe, fiind contestată ca operă a lui Rembrandt — a cărui semnătură o purta. Astăzi ni se pare de neînţeles ca acest tablou impresionant, cu figuri ceţoase, estompate, imateriale, să fi fost luat într-adevăr drept o lucrare a lui Rembrandt.

Printre operele cele mai personale şi care vădesc totodată un sentiment delicat şi o factură rafinată, se numără un frumos tablou

pictat zece ani după moartea lui Rembrandt, reprezentînd forfoteala din fața unui templu (Mauritshuis, Haga — Ilustrația 336).

În ciclul Patimilor — executat ulterior și cuprinzînd douăzeci și două de tablouri de format mijlociu, din care zece figurează încă la Pinacoteca din München, iar două la Rijksmuseum din Amsterdam — personajele, exagerat de subțiri, ba uneori vădind chiar mari greșeli de desen, și copacii deșirați asemănători unor plante acvatice par a fi zugrăviți de mîna unui diletant. Punerea în scenă teatrală, abia sugerată, nu se potrivește cu seriozitatea subiectului (Ilustrația 335).

Aceeași afirmație se poate face despre multe scene biblice cu personaje de mărime naturală, văzute pînă la talie. Expresia sentimentală a femeilor care, cu gesturi cochete, își acoperă fața pe jumătate cu un văl, atitudinile lubrice ale moșnegilor, neglijența prea frecventă a facturii și rafinamentul întregului aranjament al tabloului, alcătuiesc un contrast penibil cu motivele religioase preluate de la Rembrandt. Pompoase apar turbanele cu fir, panglici de mătase, șiraguri de mărgăritare, pene și ciucuri, și de o neîntrecută splendoare mantiile împodobite cu blană de hermină (Ilustrația 337). După cum se știe, Rembrandt era și el sensibil la farmecul pitoresc al somptuoaselor costume orientale. Dar este suficient să comparăm a sa „Logodnică evreică“ (Rijksmuseum, Amsterdam) cu cea a lui de Gelder (Pinacoteca din München) pentru a ne da seama cît de lipsită de miez și cît de supraîncărcată este lucrarea discipolului.

Idealul și efortul lui de Gelder de a continua timp de zeci de ani opera decedatului său maestru în spiritul acestuia nu este lipsit de tragism. Deși el se străduiește să-și întruchipeze viziunile întru totul în spiritul lui Rembrandt, anumite elemente stilistice, mai cu seamă îmbinările de culori specifice sfîrșitului veacului al XVII-lea și începutul secolului următor, se

strecoară mereu nevoit în operele sale, dînd naştere unui ciudat amestec de stiluri. Cu timpul, tonalitatea se îndepărtează tot mai mult de clarobscurul „rembrandtesc". Albul lăptos, fildeşiul, verdele-măsliniu deschis şi verdele-de-sticlă închis, griul argintiu, un violet surd şi roşul-de-smeură domină în numeroasele portrete tîrzii, dar, din pricina pastei groase şi cleioase, feţele par adesea spongioase (Ilustraţia 338). Cînd, în cele din urmă, artistul găsi curajul să execute, fără nici un compromis, portrete în stilul noului secol, el reuşi să picteze tablouri fermecătoare ca portretul de mărime naturală al unor soţi care, împreună cu fetiţa lor, privesc pe fereastră (Luvru, Paris).

Născut la Dordrecht, în 1634, *Nicolaes Maes*, care a murit la Amsterdam în 1683 şi fusese elevul lui Rembrandt, formează cu de Gelder un contrast izbitor ; în ultimii treizeci de ani ai vieţii sale, el picta aproape exclusiv nenumărate portrete cu siguranţa unui maestru care ţine pas cu epoca sa şi urmează consecvent principiile artistice ale perioadei tîrzii.

Deşi Wilhelm von Bode i-a consacrat un capitol acestui pictor din Dordrecht, îl analizăm şi noi, în mod excepţional, pentru că Bode i-a evocat lucrările tîrzii numai în treacăt şi cu asprime (Bode, pp.79/80). Chiar şi Hofstede de Groot, care, în catalogul său, admite, ce-i drept, că portretele tîrzii ale lui Maes „se numără printre creaţiile cele mai desăvîrşite ale picturii olandeze din acea epocă", adaugă că ele „degajă un aer de afectare", şi deploră din toată inima „decadenţa maestrului".

Dacă însă privim portretele tîrzii fără idei preconcepute, vom avea surprize plăcute (Ilustraţia 339). Vigoarea modeleului, energia şi mlădierea tuşei fac ca unele tablouri de gen din tinereţe şi din perioada mijlocie a carierei artistului — ca, de pildă, „Toboşarul neascultător" (colecţia Thyssen, Lugano) şi atît de banalele „Indiscrete ascultînd la uşă" — să

pară stîngace și vlăguite. În portretele tîrzii, cinabrul intens sau violetul veninos al cîte unei draperii sau mantii reiese cu strălucire din plenitudinea tonurilor de roșu, galben, negru, maroniu și din albul luminos al costumelor. Dar, spre mirarea noastră, efectul acesta extrem de îndrăzneț, pe care nu îl găsim la nici un alt pictor olandez contemporan, nu are nimic vulgar sau țipător — după cum dovedește superba suită din colecția Crommelin (Haga). Cu aceeași artă suverană sînt zugrăvite și accesoriile : un personaj vesperal, o stîncă, clocotirea apelor unei fîntîni sau ale unui izvor, florile din coșul unei femei. Admirabil pictați sînt cîinii ce sar și hămăie de bucurie, precum și căprioarele gudurîndu-se pe lîngă o fată, care le mîngîie părul castaniu (Ilustrația 340).

„Ne doream un lucru ales și, în cele din urmă, hotărîrăm să comandăm un portret de familie istoric și mare, în care să apărem cu toții, căci toate familiile cu gust rafinat sînt portretizate astfel acum. Întrucît nu ne-a dat în minte pe moment vreun subiect istoric potrivit, fiecare dintre noi a fost mulțumit să fie pictat ca personaj istoric independent de celelalte. Soția mea dorea să fie înfățișată în chip de Veneră, și pictorul fu rugat să răspîndească cu belșug diamantele în pletele și la pieptarul ei. Doi copilași urmau să apară pe lîngă ea, ca zei ai Amorului, iar eu însumi, îmbrăcat în odăjdii, să-i întind scrierile mele despre controversele de la Whiston. Olivia dorea să fie pictată ca amazoană ; Sophie urma să devină o păstoriță înconjurată de tot atîți miei cîți era pictorul dispus să picteze gratuit, în timp ce Moses era să fie gătit cu o pălărie și o pană albă. Ideea noastră îl seduse pe moșier într-atît, încît voi să apară numaidecît și el în portretul de familie, îngenunchind, în chip de Alexandru cel Mare la picioarele Oliviei."

Aceste cuvinte, nu lipsite de autoironie, apar în „Vicarul din Wakefield" și au fost scrise

de Oliver Goldsmith abia în 1766. Dar nu pare oare a descrie vreun portret de grup al lui Jan Mijtens sau Nicolaes Maes ? Ele dovedesc, în tot cazul, că astfel de portrete — bune sau proaste — au sedus nu numai pe contemporani, ci, pretutindeni în Europa, și generațiile care au urmat.

Noi, cei de astăzi, însă, găsim aceste portrete-compoziții lipsite de gust și caraghioase : copii grași cu toci mari cu pene, băieți în chip de Ganimed, grupuri de băieți și fete îmbrăcați în somptuoase costume de fantezie, zburdînd voios și făcînd tumbe. Dar în opera lui Nicolaes Maes sînt precumpănitoare portretele, de format mijlociu sau redus, ale unui singur personaj, care, în pofida formulei baroce, sînt pline de caracter. Modelele apar ca înfloritoare și sănătoase tun. Veșmintele la modă nu pot tăgădui faptul că aceste femei robuste, ale căror forme pline întind corsetul pînă la refuz, sînt gospodine olandeze grăsune, iar bărbații, travestiți în greci sau romani antici, bravi burghezi.

Portrete atît de stilizate, puteau oare avea pretenția să fie asemănătoare ? Arnold Houbraken, foarte bine informat despre fostul său concetățean Nicolaes Maes, subliniază elogios asemănarea dintre portret și model. Cînd el ne spune că Maes s-a străduit în continuu să-și desăvîrșească arta, nu este vorba de obișnuitele cuvinte de laudă risipite de acest biograf. Stilul lui Nicolaes Maes a suferit o uluitoare metamorfoză : micul burghez a devenit un om de lume ; de la scene de gen filistine, lipsite de grație și de temperament, a evoluat spre eleganța, vioiciunea și somptuozitatea portretelor de mai tîrziu ; fără a pierde temeinicia meșteșugului, a dobîndit vigoare, paleta sa s-a îmbogățit ; o asemenea transformare stă mărturie pentru o severă stăpînire de sine. Autoportretul aflat în muzeul orașului său natal ni-l înfățișează pe artistul îmbătrînit, îmbrăcat într-o haină de casă brun-aurie, lucrînd la

șevalet, cu aparența respectabilă a unui predicator. Portretul acesta completează și îndreaptă așadar caracterizarea făcută de Houbraken, care se mulțumește să-l califice pe Nicolaes Maes drept un filistin mulțumit și amabil.

EPOCA TÎRZIE

Pictura olandeză, la sfîrșitul secolului XVII, este învăluită oare într-o atmosferă tomnatecă de veștejire și moarte ? Sau coincide oare această „epocă de decadență", în realitate, cu o a doua înflorire a artei ?

În ultimul sfert al veacului al XVII-lea, au fost executate, fapt incontestabil, multe tablouri proaste și penibile care vădesc limpede simptome de declin. Se cuvine însă să examinăm cu multă rigoare dacă viciile și slăbiciunile se datorează numai concepțiilor artistice ale unei perioade de decadență sau dacă această decădere, uneori înfricoșătoare, nu rezultă din senilitatea fizică și intelectuală a cîte unui pictor. Lucrările tîrzii ale lui Pieter de Hooch, de pildă, sînt jalnicele opere ale unei decăderi. Dar, fiind născut în 1629, artistul aparținea încă generației premergătoare ! Ca și Jan Steen, sau Vermeer din Delft, sau Jacob van Ruisdael și alți artiști, ale căror tablouri pictate după 1670 vădesc de asemenea, într-o măsură mai mare sau mai mică, dispariția puterii creatoare.

Putem aduce multe învinuiri generației de pictori a căror tinerețe se situează în jurul anului 1670 și care au lucrat pînă în veacul al XVIII-lea ; dreptatea cere însă să mărturisim că, prin simțăminte și fapte, ei au dat dovadă de sinceritate. Operele lor oglindesc în mod autentic stilul și concepția unei epoci. Faptul că, cu singura excepție a unui excentric — Aert de Gelder — artiștii tineri nici nu s-au încumetat să picteze în spiritul și în

maniera lui Rembrandt, nu este oare o dovadă de luciditate și modestie ? Ei își dădeau seama că imitații executate cu sînge rece și fără vlagă nu puteau constitui decît opere hibride și anacronice.

Tablouri cu tonalități obscure „în maniera lui Rembrandt" nu își găseau locul pe pereții îmbrăcați în mătase de culoare deschisă și pe panourile decorative ale lui Jacob de Wit din elegantele reședințe ale patricienilor, la sfîrșitul secolului XVII. Grațioasele tablouri de cabinet cu străluciri de smalț, ale unor Ary de Vois, Philips van Dyjk, Willem van Mieris și tablourile cu flori ale lui Jan van Huysum (Ilustrația 341) și Rachel Ruysch se integrau în mod armonios în somptuosul ansamblu.

Nici nu poate fi vorba de vreo decadență a tehnicii la cei mai mulți dintre epigoni. Ba mai mult : am fi ispitiți să învinuim perfecția desenului și a modeleului de a fi degenerat într-o strălucită virtuozitate.

Cine nu se încăpățînează să ceară pictorilor generației mai tinere ceea ce găsește la Rembrandt și Frans Hals, cine se străduiește să-i înțeleagă în limitele culturii epocii lor, acela va putea aprecia în mod corect și tablourile din perioada celei de a doua înfloriri, desfătîndu-se chiar cu unele.

În capitolul următor vom încerca să arătăm în adevărata sa lumină arta unui pictor subapreciat : Adriaen van der Werff. Pentru a nu fi bănuit însă de a aduce laude lipsite de spirit critic, vom examina mai întîi cu cît mai multă obiectivitate, semnalîndu-le atît virtuțile cît și slăbiciunile, pe alți trei pictori din perioada tîrzie.

Eglon Hendrick van der Neer, născut la Amsterdam în 1634 și-a văzut încununată cu succes cariera de pictor de Curte și de scene de societate. Viața sa a prezentat un contrast izbitor cu cea, mizeră, dusă de tatăl său, marele peisagist Aert van der Neer. Încă în tinerețe,

Eglon Hendrick van der Neer fusese stipendiat, timp de cîţiva ani, de guvernatorul principatului de Orania în Franţa. Reîntors în Ţările de Jos, a lucrat la Rotterdam, Amsterdam şi Haga, iar din 1679 la 1689 la Bruxelles, unde i se acordă titlul de pictor al Curţii lui Carol al II-lea al Spaniei. După o şedere de cinci ani la Amsterdam (1690—1695), primi invitaţia Prinţului-Elector Johann Wilhelm şi se stabili la Düsseldorf în calitate de pictor al Curţii. Acolo muri în 1703 ; fie zis în treacăt pictorul avusese 25 de copii din trei căsătorii. [1]

Amintindu-ne de operele principale ale lui van der Neer, ne vine greu, în ciuda diversităţii de motive, să le deosebim unele de celelalte. Toate sînt concepute şi executate în vederea obţinerii aceloraşi efecte superbe şi spectaculoase. Uluitoare este virtuozitatea tehnică, ce se menţine cam la acelaşi nivel. În privinţa temelor, artistul se inspiră din cele ale lui ter Borch, pe care îl urmează deasemeni în orînduirea personajelor. Iată, de pildă, un tablou datat din 1682 : o doamnă, avînd pe pajul negru lîngă ea şi citind o scrisoare (colecţia Geus van Heuvel, Amsterdam) ; jupîneasa care pune pe masă o cană şi un vas din argint cizelat provine din „Vestea“ lui ter Borch (Pinacoteca din München). Coincidenţe atît de insistente îl obligă pe privitor să compare tablourile celor doi artişti şi din punct de vedere pictural. Acolo unde Gerard ter Borch observă o măsură perfectă, obţinînd cu o mare simplitate de mijloace efecte pline de noblețe, van der Neer încearcă să amăgească ochiul cu somptuozitatea exterioară. Rochiile de mătase înfoiate ale doamnelor, strălucirea luxoaselor obiecte ornamentale ale elegantelor saloane şi palate sînt desenate şi pictate cu brio. În pofida coloritului exuberant (deşi cam închis) şi a bogăţiei înscenării, tablourile acestea

---

[1] Primele două soţii ale sale muriseră. Pe vremea aceea artiştii nu divorţau.

sînt reci. „Vizita făcută unei lăuze“ (datat din 1664, muzeul din Anvers), „Doamnă gătindu-se“ și un domn pășind în odaie (Mauritshuis, Haga — Ilustrația 342), „Vizita“ (colecția Cook, Richmond), precum și cele două perechi de îndrăgostiți într-o încăpere de stilul Renașterii (colecția prințesei Labia, Capetown — Ilustrația 343) — iată exemple strălucite ale acestei arte voit somptuoase. Ciudat pare tabloul înfățișînd din spate o femeie goală, într-un elegant dormitor de stil olandez (muzeul din Düsseldorf — Ilustrația 344). Un privitor neștiutor nu poate bănui că regele Candaules își arată aici soția lui Gyges ascuns după pat. [1]

Mai serioase par scenele de gen cu un singur personaj, căci motivul însuși și formatul redus impuneau facturii mai multă intimitate și o mai mare economie de mijloace. Delicatețea execuției amintește uneori de cea a lui Gabriel Metsu, fără totuși a rivaliza cu blîndețea caldă a coloritului acestuia. Exemple caracteristice sub acest aspect sînt tînăra femeie cu o rochie roșie, care desenează o figurină de lut (colecția Wallace, Londra) și „Femeia cîntînd din lăută“ (datat 1677, Kunsthalle, Karlsruhe). Doamna care cîntă din lăută este preluată, ce-i drept, de la un tablou al lui Metsu la Galeria din Kassel, și a fost reprodusă de artist și în alte compoziții.

Aidoma tatălui său, care i-a fost și primul dascăl, Eglon Hendrick s-a încercat și ca peisagist, dar nici nu se poate compara cu marele artist care fusese Aert van der Neer. Fapt ciudat, fiul s-a specializat în peisaje mici arhaizante, executate în maniera miniaturală, în stilul Școlii lui Brueghel de la începutul secolului al XVII-lea și al lui Adam Elsheimer. Cizelarea frunzișului, bogăția micilor flori din prim plan și rotunjirea coroanelor de copaci, fac

---

[1] Nu este exclus ca, în timpul șederii sale la Bruxelles, pictorul să fi văzut tabloul cu același subiect, pictat de Jacob Jordaens spre 1645 (Muzeul din Stockholm).

ca aceste peisaje anacronice să se apropie uneori foarte mult de vechile lor modele. În autoportretul în stilul lui Mignard, pe care l-a executat pentru Cosimo al III-lea, artistul s-a înfățișat ținînd în mîna nu vreuna din scenele sale de gen, ci unul din rarele sale peisaje (Uffizi, Florența) ; faptul pare a dovedi că nu numai pictorul, ci și patronul său princiar apreciau mai mult aceste jocuri de virtuozitate decît scenele de societate.

Jan Verkolje, care s-a născut la Amsterdam în 1650, și a murit în 1693 la Delft, fusese la Amsterdam elevul lui Gerritzs Pieter van Zijl. Fără a-i copia delicateţea vaporoasă a facturii, i-a împărtășit predilecția pentru scenele mondene ce se desfășurau în interioare luxoase. Unele tablouri ale sale vădesc asemănări cu scenele de interior pictate de Ochtervelt. Operele sale principale sînt ușor de recunoscut datorită prezenței nelipsite a unui trompetist cu veșminte bogate. Tablourile sale dau dovadă de puțină inventivitate și diversitate ; în ciuda tehnicii sale desăvîrșite și a gustului său rafinat, artistul pare un epigon slab atunci cînd tablourile sale figurează, în muzee, lîngă cele ale unui ter Borch sau Metsu („Concert de familie“, Rijksmuseum, Amsterdam ; „Trompetistul și Doamna“, Galeria din Dresda ; „Scenă de societate“, Luvru, Paris ; „Femeia leșinată“, Provinzialmuseum, Bonn ; „Mesajul“, Mauritshuis, Haga — Ilustrația 345 ; „Întrunire muzicală“, Ermitaj Leningrad).

În loc de a înșira numele multor artiști de mai tîrziu, îl vom evoca încă pe *Godfried Schalcken.* Născut la Made, în 1643, a lucrat mai ales la Dordrecht. Din 1692 la 1697 și-a desfășurat activitatea la Londra, apoi la Düsseldorf (1703) și la Haga, unde a murit în 1706. Noi, cei de

astăzi, nu mai gustăm micile sale scene de gen cu artificiale efecte de lumină, altă dată atît de apreciate. Dar, pe lîngă asemenea lucrări care imită, cu deosebiri mărunte, fără a ajunge la nivelul acesteia, maniera miniaturizantă a maestrului său din Leyden, Gerard Dou, pictorul a executat tablouri foarte personale cu teme mitologice, religioase şi erotice. Dintre scenele biblice, cea mai izbutită este compoziţia fermecătoare, de mari proporţii, pictată pentru Electorul Palatin Johann Wilhelm : „Fecioarele înţelepte şi cele nebune“ (datat din 1770 ; Pinacoteca din München). Fecioarele înţelepte păşind alcătuiesc un grup de o frumoasă plasticitate. Cu toate acestea, vecinătatea, în muzeu, a capodoperelor epocii de aur a artei olandeze este nefastă şi tablourilor lui Schalcken. Atunci cînd întîlnim lucrările sale tîrzii în colecţii aristocratice de stil vechi şi în castele baroce, ele prind iar viaţă. Nuduri şi trupuri pe jumătate dezgolite alcătuiesc compoziţii pline de avînt decorativ în tablouri ca „Diana cu nimfele sale“ (Ilustraţia 346), „Pan şi Syrinx“ (datat din 1691), „Jupiter şi Semele“ (Ilustraţia 347), ce aparţin castelului din Pommersfelden. Un privitor lipsit de prejudecăţi nu poate să nu plătească şi astăzi un tribut de respect acestor documente autentice ale unei epoci de mare stil.

Ar fi absurd, încercînd să fim drepţi faţă de maeştrii olandezi ai sfîrşitului de veac, să închidem ochii în faţa slăbiciunilor acestei epoci tîrzii. De aceea, în primele rînduri ale acestui capitol, am subliniat că atunci au fost pictate multe tablouri proaste pe care sensibilitatea le respinge. Nu poate fi contestat nici faptul că, adoptînd, în ultima treime a secolului XVII, stilul la modă în toată Europa, pictura olandeză şi-a pierdut cele mai preţioase virtuţi : elementul autohton şi o spontaneitate neîntinată de academism. Totuşi, ea nu s-a limitat la formele şi concepţiile străine ; a continuat, dimpotrivă, să-şi menţină unele trăsături na-

ționale. Formatul tablourilor rămîne mic și ușor de mînuit ; deși sensibilitatea de care dăduseră dovadă s-a irosit mult, scenele de societate iradiază încă o atmosferă de intimitate. În Olanda sînt pictate încă mai multe scene de gen decît în toate celelalte țări de cultură laolaltă. Mai mult chiar decît în trecut, artiștii zugrăvesc aproape exclusiv laturile vesele ale vieții. Dacă pictorii generațiilor premergătoare nu luaseră în seamă mizeriile sociale, moartea, nenorocirile, dacă evitaseră cu grijă evenimentele politice și disputele religioase, dacă nu manifestaseră interes față de truda poporului, pentru urmașii lor nici nu existau astfel de teme. În case somptuoase noua generație zugrăvește de preferință pe burghezii și curtezanele ce-și luau drept model stilul de viață al aristocrației străine. Limitele ce îngustează domeniul social sînt însă compensate printr-o îmbogățire cu motive mitologice, istorice, alegorice și religioase. Pictorii își aleg teme literare din Tasso, Ariosto, Catul, precum și din mult îndrăgitul „Pastor Fido“ al lui Guarini. Concludent este tabloul sistematic al cataloagelor de opere în funcție de subiect, întocmit de Hofstede de Groot. În timp ce Pieter de Hooch nu tratează nici un singur subiect abstract, iar artiști ca Frans van Mieris cel Bătrîn și Eglon Hendrick van der Neer ajung la numai treizeci de tablouri religioase, mitologice și alegorice, acestea ating cifra de 98 la Godfried Schalcken și 142 la Willem van Mieris. În sfîrșit, la Adriaen van der Werff raportul s-a inversat total. Din cele 220 de tablouri ale sale (dintre care 50 de portrete), nu există decît 30 de scene de gen burgheze.

ADRIAEN VAN DER WERFF

Născut în 1659 la Kralinger-Ambacht, o suburbie a orașului Rotterdam, Adriaen van der Werff era fiul unui morar înstărit ; de la

vîrsta de doisprezece ani pînă la vîrsta de șaptesprezece ani, a fost elevul lui Eglon Hendrick van der Neer. Repurtînd succese rapide, tînărul artist se stabili la Rotterdam în anul 1676, unde se căsători, în 1687, cu fiica unui cunoscut fabricant de vele. Tînăra pereche se instală într-o casă care, judecînd după picturile decorative executate anume, pare a fi fost foarte maiestuoasă. La Galeria din Kassel sînt conservate încă unele dintre aceste lucrări, vîndute de pictor cu prilejul cumpărării unei reședințe și mai somptuoase cu o grădină superbă : trei fermecătoare picturi de plafon cu „putti“ și flori, „Flora cu spiriduși“ precum și un admirabil panou reprezentînd un „Faun cu nimfă“ (Ilustrația 350). Vizita Electorului palatin Johann Wilhelm (1696) a însemnat o cotitură în cariera artistului. Acest Mecena princiar se arătă atît de entuziasmat de lucrările lui van der Werff, încît îl angajă numaidecît pe o durată de șase, apoi de nouă luni pe an, în schimbul unei retribuții considerabile. Din curtoazie nu-i ceru pictorului să se mute la Düsseldorf, capitala sa. În afara unor portrete, van der Werff execută, între altele, pentru Electorul Palatin o splendidă suită de 16 tablouri religioase (ajunse ulterior la Pinacoteca din München), precum și numeroase pînze pe care patronul său le oferi unor prieteni princiari. Pictorului însuși, căruia i se acordă noblețea ereditară și rangul de cavaler, i s-au oferit daruri bogate în bani și giuvaere. În 1708, el primi în atelierul său vizita ducelui Anton Ulrich de Braunschweig, iar în 1710 cea a regelui August al II-lea al Poloniei. După mulți ani de boală, van der Werff muri în 1722, în orașul Rotterdam, pe care nu-l părăsise niciodată pentru prea lungă vreme.

Deși răsfățat de duci și regi, maestrul acesta olandez nu a fost nici el un „Prinț al pictorilor“, așa cum au fost Rubens, Tițian și Velázquez. Burghez ajuns la avere prin iscu-

sința mîinii sale, rămase la Rotterdam, unde i se încredințară funcții onorifice municipale și culturale. Modestia traiului său și caracterul său amabil cîștigară simpatia generală acestui om care, spre sfîrșitul vieții sale, deveni foarte cucernic.

La Düsseldorf, pictorul nu s-a dus decît de trei ori și numai din motive profesionale.

Faptul că nu s-a simțit niciodată atras de Paris sau Roma este cu atît mai ciudat, cu cît portretele sale amintesc de arta franceză, iar capodoperele sale de aceea a Europei meridionale. Gingășia zîmbitoare a Sfintei Familii cu Pruncul, care își întinde mîna spre o ramură de cireș pe care o ține Iosif, îl evocă pe Federico Barocci ; Van der Werff cunoștea poate indirect operele acestui artist italian important și influent, deoarece imitațiile compozițiilor acestuia erau foarte răspîndite și în țările nordice (datat din 1714 ; Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 348). Frumoasele nuduri și personaje pe jumătate dezgolite din multe tablouri ale lui Van der Werff ni-l aduc în memorie pe Bernini prin atitudinile lor statuare și faldurile veșmintelor parcă sculptate în marmoră. Clasicismul lor pare uneori a-l prevesti pe Canova. Cîtă noblețe iradiază, prin forme și ținută, silueta Agarei, drapată în unduirile rochiei („Izgonirea Agarei" ; datat din 1701 ; Pinacoteca din München — Ilustrația 349). Acestea sînt operele pe care poeții, pictorii și amatorii umaniști din timpul lui Goethe le admirau — și care vor fi admirate din nou poate chiar în curînd.

Claritatea și fermitatea desenului, grația lineară, plastica formelor exclud în mod firesc virtuozitatea și tehnica picturală. Ori una, ori alta. Cine ar privi aceste tablouri în așteptarea unor senzații coloristice și vizuale ar fi lipsit de logică și foarte dezamăgit. Albastrul surd, galbenul mat, trandafiriul palid, lila, galbenul auriu, roșul maroniu, verdele acid, verdele-de-

mușchi și alte nuanțe schimbătoare similare, așternute fără cusur, alcătuiesc gama esențială a paletei artistului ; nu în colorit constă, desigur, farmecul major al lucrărilor sale. Ajunge însă să privim modeleul perfect al oricărui personaj, al păstoriței pe jumătate dezgolite, de pildă, care se prezintă din spate în micul peisaj arcadian aflat la Galeria din Berlin, pentru a ne da seama de grația măiestriei lui van der Werff (Ilustrația 351). Cît de fermecător este gîndit și redat modeleul delicat al spatelui gol cu gingășia răpitoare a brațului perfect proporționat ! cît de frumos sînt pictați părul împodobit cu flori și fluiditatea faldurilor voalului aruncat peste umăr !

Cele mai desăvîrșite pînze ale lui Adriaen van der Werff sînt armonioasele construcții de grup înfățișînd întîmplări pașnice, ca popasul unor drumeți, Sfînta Familie (Ilustrațiile 348, 352), sau scene arcadiene lipsite de emoții puternice. Nu e mai puțin adevărat că nu pare a exista vreo deosebire de concepție între adorabila madonă cu sînii dezgoliți, avînd lîngă ea pe Pruncul gol, și Venera care se lipește de Cupidon. Din clipa în care artistul pășește, în mod excepțional, pe tărîmul întîmplărilor dramatice, el se poticnește. Străduindu-se să zugrăvească, în „Izgonirea din rai“ (Leningrad), spaima și consternarea lui Adam și a Evei, dă greș. Privirile și atitudinile perechii puse pe fugă sînt teatrale. În versiunea aflată la Dresda a „Izgonirii Agarei“, raporturile formale dintre cei doi efebi par artificiale. Șase ani mai tîrziu, conștient de limitele talentului său, maestrul, în exemplarul clasic aparținînd Pinacotecii din München, l-a reprezentat pe Ismael dis spate, acoperindu-i fața cu un văl, iar pe Isaac l-a cufundat în bezna fundalului, în care aproape că nu este de recunoscut (Ilustrația 349).

Tabloul decorativ „Faun și nimfă“ (Galeria din Kassel), pe care l-am menționat, a fost pictat, desigur, în 1687 sau curînd după acea

dată, deoarece era destinat casei pe care pictorul o cumpărase la Rotterdam (Ilustrația 350). Mica „Pastorală“ aflată la Dresda, atît de apropiată de celălalt tablou prin spiritul și maniera sa, este datat din 1689. Ce păcat că nu există mai multe scene bucolice similare din aceeași perioadă, căci arta maestrului nu se dezvăluie nicăieri mai clar ; licăririle luminii argintii, voioșia coloritului, farmecul personajelor de mărime naturală compun, în compoziția de la Kassel, un acord încîntător. Aceeași veselie însorită este iradiată de luminosul tablou aflat la Dresda, în care privitorul descifrează o prefigurare a artei lui Boucher.

Din 1685 — cel mai de vreme — pînă la moartea sa, artistul a executat fără nici o întrerupere acele caracteristice tablouri religioase, arcadiene și mitologice, în care culorile, mai surde, se îmbină mai armonios. Un tablou pictat în anul morții (1722) — „Găsirea lui Moise“ (Luvru, Paris) — nevădind, în ciuda decadenței fizice, nici o slăbire a puterii creatoare, se cuvine să examinăm cu mult spirit critic lucrările mai slabe atribuite artistului. Mai ales atunci cînd nu sînt semnate. Căci, ca și Jan van Goyen, Aert van der Neer și Paulus Potter care își semnau întotdeauna tablourile, Adriaen van der Werff și Philips Wouwerman fac parte din pictorii olandezi care își iscăleau pînzele aproape fără nici o excepție. Unele tablouri mediocre au fost executate de fratele, elevul și colaboratorul artistului, Pieter van der Werff. Fără să mai vorbim de imitațiile compromițătoare ale unor pictori minori.

Printre pînzele pictate în ultimii ani ai vieții lui van der Werff, întîlnim încă creații majore ca „Lecția de dans“, într-un peisaj meridional însorit, și cea înfățișînd-o pe Venera odihnindu-se pe un pat cu zeul Amor (ambele pînze la Rijksmuseum, Amsterdam). Uneori, atitudinile nudurilor feminine nu sînt lipsite de poză academică, iar trupurile

buhăite și grase ale bărbaților goi sînt supărătoare, după cum dovedesc „Judecata lui Paris“ (Dresda) și o pînză relativ timpurie (datată din 1694), „Păstorii îndrăgostiți“ (Rijksmuseum, Amsterdam). Majoritatea scenelor biblice pictate între 1710 și 1715 poartă pecetea perfecțiunii : „Fuga în Egipt“ (Mauritshuis, Haga), „Sfînta Familie cu un cuib de pasăre“, „Buna-Vestire“ (Pinacoteca din München), „Buna-Vestire“ (Galeria din Dresda). În astfel de compoziții, personajele principale alcătuiesc în prim plan grupuri închegate. Datorită preciziei contururilor și delicateței modeleului, grațioasele figuri de femei și de copii apar ca plăsmuiri plastice. Ele vădesc totodată fermitate și gingășie, întrucît lumina ce cade tangențial încălzește și destramă duritatea rece a marmorei. Personaje secundare se topesc în clar-obscurul planului secund, în timp ce, în depărtare, se înalță cîte un edificiu clasic ce ni-l evocă pe Gerard de Lairesse, sau se întinde cîte un peisaj ideal cu dîmburi și ruine. Totuși, peisajele joacă un rol discret și nu determină ambianța tabloului.

De cîte ori ne amintim de momentele fericite petrecute contemplînd cele mai frumoase creații ale lui Adriaen van der Werff în sălile și cabinetele muzeelor cu renume vechi — sau, mai curînd, în magaziile sau depozitele din provincie, unde majoritatea acestor opere au fost surghiunite sub pretext că sînt „produse degenerate, pompieriste, linse, dulcegi, inexpresive și lascive“ — atunci ne revin în memorie cuvintele lui Goethe despre Wieland : „Lascivitatea, element în care el se mișcă cu atîta grație și spontaneitate, ar însemna pentru alții pieirea“. Tot astfel, ne reamintim că Goethe a observat că pînă și cei mai mari dintre artiști manifestă lipsurile și defectele epocii lor.

Van der Werff, nefăcînd parte, cu tot considerabilul său talent, dintre „artiștii cei mai mari“, era cu atît mai mult supus legilor

stilistice ale sfîrșitului secolului XVII, adică atît virtuților cît și lipsurilor lor. El a avut însă marele merit de a ghici și a înțelege simptomele epocii sale, ale unei epoci de transformare și tranziție. Încă din tinerețe repurtase mari succese pictînd acele tablouri de gen burghez care, cu colorit sclipitor, contraste de umbre și lumină pîlpîitoare, falduri înfoiate, costume cochete și compoziții supraîncărcate, ne par mai puțin plăcute (Ilustrația 355). Tînărul și sărbătoritul artist își dădu însă seama că timpul lor trecuse și că nici tehnica cea mai strălucită nu mai era în stare să confere un farmec nou unor motive exploatate pînă la refuz. De la vîrsta de treizeci de ani, Adriaen van der Werff nu a mai pictat niciodată întîmplări din viața burgheză de toate zilele.

MAEŞTRII FLAMANZI

PORTRETIŞTII FLAMANZI

Arta portretului în Flandra şi arta lui Anton van Dyck — iată două noţiuni aproape identice. Căci, în toată opera sa, Rubens nu i-a acordat portretului nici pe departe locul pe care acesta îl ocupă în cea a lui van Dyck, ale cărui portrete timpurii au fost influenţate în mod hotărîtor de marele său maestru. Dar pe cîtă vreme fiecare portret îi era lui Rubens prilej de a înfrunta noi probleme, elevul său se mulţumea, în linii generale, cu formele şi efectele stereotipe. Somptuosul stil al lui van Dyck a fost imitat prea servil de majoritatea portretiştilor flamanzi ; s-au ivit prea puţini maeştri înzestraţi cu destulă forţă de caracter pentru a nu-şi renega personalitatea şi a se afirma ca portretişti independenţi pe lîngă Rubens şi van Dyck. În primul rînd se află Jacob Jordaens, care a executat portrete individuale şi de grup pline de spontaneitate, neinfluenţate de vreun model italian.

Cu greu ar putea fi socotiţi ca aparţinînd şcolii naţionale flamande doi dintre cei mai celebri portretişti ai timpului lor : *Philippe de Champaigne*, născut la Bruxelles, în 1602, care, la vîrsta de abia nouăsprezece ani, s-a stabilit la Paris, unde a murit în plină glorie, în 1674, şi *Joost Suttermans*, născut la Anvers în 1597, care a trăit pînă la moartea sa la Florenţa, în

calitate de pictor al Curții Marelui-duce de Toscana. Prin temeinicia tehnicii și înflăcărarea coloritului, portretele de prinți, doamne simandicoase, copii și prelați, pictate de Suttermans în Italia, se deosebesc — nu spre cinstea lor — de virtuozitatea stilistică a portretiștilor flamanzi (Ilustrația 356). Pe de altă parte, este perfect justificat faptul că academicele portrete individuale, reci și severe, ale lui Philippe de Champaigne, precum și pompoasele sale portrete de grup, să figureze în cataloagele muzeelor, la rubrica „Școlii franceze". Totuși, pictorul pare a se fi simțit flamand cît a trăit în Franța. În autoportretul, datat din 1668 și aflat la Luvru, care amintește de Poussin, maestrul îmbătrînit s-a înfățișat în mod ostentativ în fața unui peisaj reprezentînd o pădure, dincolo de care se zăresc Bruxelles, orașul natal al artistului, și biserica Sf. Gudula.

În afara lui Jacob Jordaens, a cărui artă a fost analizată de Wilhelm von Bode (Bode, pp. 509—534), singurii portretiști flamanzi care, prin personalitatea lor marcantă, merită un studiu amănunțit sînt Cornelis de Vos și Gonzales Coques.

Cu anumite rezerve, l-am putea cita ca portretist cu multă individualitate pe *Pieter Franchoys*. Născut la Malines, în 1606, pictorul, după scurta ședere la Anvers și Paris, a lucrat toată viața în orașul său natal, unde a murit în 1654. Cunoaștem vreo duzină de portrete de bărbați executate de el. Numai patru dintre ele îi poartă semnătura : bustul „de gen" al unui tînăr cu tichie albă, făcînd „proba cu unghia" [1] (Galeria din Bruxelles ; datat din 1639) ; portretul unui preot (pictat în 1645 ; Muzeul din Lille) ; micul și frumosul tablou miniaturizant reprezentînd un războinic cu platoșă și cu pistolul în mînă (Galeria din Dresda); bustul, de o vădită sobrietate, al unui moșneag

---

[1] Pentru a dovedi că își golise paharul, băutorul și-l răsturna pe unghie.

mohorît în vîrstă de 77 de ani (datat din 1650); Muzeul din Köln. Din păcate, lucrările acestea autentice nu coincid întru totul cu părerea ce ne-am făcut-o despre pictor, întemeindu-ne pe frumoasele portrete bărbătești de mărime naturală, atribuite artistului de Muzeele din Berlin, Hamburg, Darmstadt, Copenhaga și Frankfurt pe Main. Ciudat este, de asemenea, faptul că Houbraken, biograful de altădată, ale cărui informații despre viața lui Pieter Franchoys au fost confirmate de verificări ulterioare, nu menționează cu nici un cuvînt portretele sale. El laudă doar peisajele cu personaje mărunte „pe care Franchoys le picta cu atîta iscusință și pricepere, încît pînă și arhiducele Leopold Wilhelm le aprecia mult și îl luă pe pictor în slujba sa". Din aceste peisaje nu ne-a rămas însă nici unul !

Pătrunși de simțămîntul neplăcut de a ne afla poate în prezența unei ficțiuni a istoriei culturii și de a analiza o fantomă care s-ar putea spulbera, citățm, cu toată rezerva impusă de împrejurări, acele portrete de bărbați care figurează sub numele lui Franchoys, care treceau în trecut drept opere ale lui van Dyck, și pe care Wilhelm von Bode le-a atribuit primul pe mai toate lui Pieter Franchoys.

Iată mai întîi portretul, de o rară distincție, al unui domn cu părul lung, castaniu, confortabil așezat într-un jilț roșu pe a cărui spetează își propteşte brațul drept (Ilustrația 357). Privirea sa îngîndurată, ușor distantă, se îndreaptă către noi. Factura largă, coloritul surd, expresia plină de rezervă se deosebesc net de concepția și tehnica lui van Dyck. Aceeași afirmație se putea face despre portretul — ars între timp — al unui bărbat așezat pe un fotoliu, uitîndu-se la privitor cu un aer de superioritate (în trecut la Galeria din Berlin) ; fapt ciudat, Rudolf Oldenbourg, un excelent cunoscător al picturii flamande, își exprima îndoieli în privința paternității lui Franchoys, deși ta-

bloul acesta coincide întru totul cu cel aflat la Frankfurt. Frumosul portret al unui adolescent, pe care îl reproducem în volum, a reapărut recent din depozitul Muzeelor din Berlin (Ilustrația 358). În trecut, acesta îi era atribuit (cu semnul întrebării) lui Thomas de Keyser ; de fapt, este, însă, un autentic Franchoys, sau mai bine zis : a fost pictat de același maestru flamand ale cărui portrete de bărbați trec drept opere ale lui Pieter Franchoys. Privind portretul unui tînăr domn aflat într-o odaie prin a cărei fereastră se zărește un peisaj vesperal (Muzeul din Darmstadt), sîntem cuprinși de senzația că a fost zugrăvit aici cu cea mai subtilă emoție vlăstarul vlăguit și melancolic al unui neam aristocratic decăzut și lovit de năpastă. Aceeași mînă, subțire și nervoasă, care atinge ușor marginea mesei se regăsește pe bustul unui bărbat cu plete castanii și privirea îndreptată într-o parte, care strînge faldurile grelei sale mantii cu degete delicate (Kunsthalle, Hamburg), precum și în portretul de adolescent, atît de asemănător prin atitudine și concepție, aflat la Galeria din Copenhaga.

Aceste tablouri puține la număr alcătuiesc lista întreagă a operelor executate cu siguranță de mîna aceluiași maestru ; paternitatea altor portrete bărbătești aflate la National Gallery și în colecția Wallace din Londra, precum și în alte locuri, rămîne însă problematică.

CORNELIS DE VOS

Nu este ușor să-l apreciem just pe Cornelis de Vos, cu atît mai puțin, cu cît el nu a îmbogățit pictura flamandă cu nici o operă originală. Analizîndu-l pe portretistul de Vos, am putea repeta mai tot ceea ce W. von Bode a scris despre primele portrete ale lui van Dyck, precum și ceea ce noi înșine am adăugat capitolului consacrat de el lui van Dyck, în privința lucrărilor tîrzii, subapreciate de Bode

(Bode, pp. 468—564). Le-am putea repeta însă cu observații critice de tot felul și mai puține cuvinte de laudă.

În tablourile sale religioase, mitologice, alegorice, Cornelis de Vos apare ca unul dintre numeroșii imitatori ai lui Rubens, ale căror lucrări sînt atît de lipsite de personalitate, încît aproape nu pot fi deosebite unele de altele. Spre norocul renumelui său de artist, compozițiile acestea anemice se află astăzi în inaccesibile colecții particulare și muzee provinciale (astfel, de pildă, un tablou supraîncărcat cu nuduri feminine diforme „Acteon, Diana și nimfele ei", la Muzeul din Graz). Altele, ca „Alegoria deșertăciunii bogăției" (Braunschweig) și „Proslăvirea Agriculturii" (Rotterdam) au fost surghiunite în depozitele muzeelor. Întrucît fiind și foarte puține, ele nu joacă decît un rol neînsemnat în opera portretistului flamand, putem să trecem sub tăcere, ca fiind lucrări cu totul secundare, tablourile acestea decorative.

În operele sale principale — portrete individuale și de familie — Cornelis de Vos, prin alegerea costumelor, aranjament și concepție, adoptă atît de fidel stilul pe care Anton van Dyck și-l făurise, încă din 1617, sub influența lui Rubens, încît nu ne putem împiedica să facem comparații. Aidoma lui van Dyck, de Vos le așază pe femei în veșminte de ceremonie în fața unei perdele drapate ce dezvăluie vederii încăperea din fund sau o grădină. Mîna dreaptă șade pe brațul jilțului, cea stîngă ține o batistă de dantelă, un evantai sau mănuși (Ilustrația 359). Dacă reprezintă modele ce stau în picioare, pictorul, ca și van Dyck, le așază lîngă un fotoliu cu capete de leu sculptate, proptindu-și cu nonșalanță un braț pe spetează (Ilustrația 360). Iată, pe de o parte, unul din aceste tablouri — de pildă, portretul unui om bărbos, văzut pînă la genunchi, în fața unei draperii roșii și unui tapet galben, portret care, în po-
 fida execuției viguroase și obiective, pare foarte

țeapăn (datat din 1621 ; Residenzgalerie, Salzburg, cu titlu de împrumut de la Galeria Czernin, Viena) ; iată, pe de altă parte, portretele de bărbați aparent identice, pictate de van Dyck între 1616 și 1618 ; la prima vedere recunoaștem limpede discrepanța artistică. Bărbații și femeile lui Cornelis de Vos au fețe palide și inexpresive, ochi mari și lucioși ca niște cireși negre, care se îndreaptă aproape fără excepție către privitor. De cîte ori ni se înfățișează un obraz mai spiritualizat, cu un modeleu mai delicat, ca, de pildă, bustul nesemnat al unei femei cu privirea lăsată în jos pentru a nu o întîlni pe a noastră, se trezesc îndoieli în privința paternității lui de Vos, căruia îi este atribuit (Galeria Harrach, Viena). Nici mîinile nu au aceeași delicatețe și nervozitate ca la van Dyck. Execuția costumelor verde-închis, bordo, albastru-închis este cam grosolană, iar drapa-rea pare greoaie ; tonalitatea generală este lipsită de luminozitate. Nici un poate fi vorba de vreo redare strălucită a atlasului și a mătăsii, a spumoaselor garnituri de dantelă. Deși exacte, amănuntele par dure și decupate.

Comparîndu-l pe Cornelis de Vos cu maeștrii flamanzi înzestrați cu mai mult geniu și temperament, comitem însă o nedreptate. Căci originea sa nu era flamandă, ci olandeză.[1] De fapt, orașul Hulst, unde s-a născut în 1584, se află chiar la granița Olandei, la sudul rîului Wester Schelde, nu departe de Anvers, oraș în care familia lui se mutase în 1596, cînd viitorul artist era în vîrstă de doisprezece ani. Profesorul său a fost un pictor neînsemnat, David Remeeus. La Anvers, de Vos își dobîndi gradul de maestru ; acolo se căsători în 1617, iar în 1619—1620 a fost numit decanul breslei Sf. Luca. El era atît de apreciat ca portretist

---

[1] Acest fapt, ce se cuvine subliniat, a fost menționat de Horst Gerson într-o lucrare de referință indispensabilă, *Extinderea și influența tîrzie a picturii olandeze în secolul XVII* (Haarlem, 1942), p. 14.

în acest oraș, încît a putut trăi pînă la moartea sa (1651) în condiții materiale din cele mai bune. Ca și fratele său, animalierul și autorul de naturi moarte Paul de Vos, el aparține așadar în mod incontestabil Școlii flamande. Totuși, nu este rodul întîmplării dacă multe din portretele sale amintesc de pictori olandezi. Portretul cam țeapăn al unei fetițe purtînd o rochie lungă de culoare deschisă și stînd în picioare (Colecția Thome, Altona, Westfalia) amintește de portretele de copii ale unui pictor din Amsterdam, Dirck Santvoort. Prin sobra sa obiectivitate, precizia contururilor și luciul metalic al veșmintelor, portretul de grup al unor soți cu o fetiță așezată pe o masă și căreia tatăl său îi întinde o pară (Muzeul din Anvers) readuce în memorie pînzele unui portretist olandez ca Wybrand de Geest. [1]

Îndată ce aflăm că de Vos este de origine olandeză și nu ne așteptăm să întîlnim un temperament flamand, judecata noastră se rectifică. Resimțim simpatie față de redarea sa onestă și obiectivă a burghezilor din Anvers. Femeile ne privesc cu sfială ; pozînd în splendidele lor veșminte de ceremonie, în fața unei draperii maiestuoase, ele se simt, în mod vădit, cuprinse de jenă și timiditate. Dacă pictorul le-ar fi cerut, așa cum făcea van Dyck, să pozeze în chip de „Prudentia“ sau de „Sfînta Agnes“, de zeiță mitologică sau păstoriță în costum de fantezie — inițiativă care nu i-ar fi dat în gînd prozaicului de Vos — aceste mame și gospodine cumsecade i-ar fi respins rugămintea cu indignare. Perechile de moșnegi pozează cu un aer mohorît, fiindcă au cedat

---

[1] În colecția Thyssen — Lugano, portretul unor soți cu doi copii lîngă o masă este atribuit lui Cornelis de Vos (pe a cărui semnătură falsificată o și purta) și reprodus sub acest nume în cartea consacrată artistului de E. Greindl (planșa 55). Tabloul acesta este de o factură atît de olandeză, încît astăzi este catalogat în mod aproape general ca o lucrare a școlii din Haarlem.

insistențelor copiilor și nepoților care le-au cerut portretul, și nu vor mai putea de bucurie în clipa cînd anostele ședințe de poză vor fi luat sfîrșit.

În sfîrșit cînd îl însufleța inspirația, Cornelis de Vos se depășea pe sine însuși ca portretist, executînd lucrări care nu sînt lipsite de măreție. Printre acestea, figurează portretul Annei van de Bouckhorst (datat din 1622 ; Galeria din Bruxelles), o creație ieșită din comun, a cărei spiritualitate atinge nivelul celor mai izbutite opere ale lui van Dyck, precum și dublul portret al unei perechi de patricieni din Anvers ; stînd pe o terasă în fața unui parc, soții își strîng mîinile cu un gest afectuos (datat din 1629 ; aflat în trecut la Muzeele de Stat din Berlin ; ilustrația 361). Distrus în timpul războiului, tabloul avea un colorit mai deschis și vădea o factură mai fluidă decît pînzele obișnuite ale artistului. Capodopera sa, a pictat-o de Vos în 1621 ; este vorba de portretul de familie, de mărime naturală, în care s-a înfățișat alături de soția sa Susanna Cock și de cele două fetițe ale lor ; tabloul acesta, de asemenea, susține comparația cu cele ale lui Rubens și van Dyck (Galeria din Bruxelles — Ilustrația 362). Fermecătoare este gingășia celor două fetițe ; cea mică poartă o rochie gri-argintie cu o eșarfă verde-de-sticlă. Soția pictorului are o atitudine ușor stîngace, și nici nu-i trece prin minte să imite poza unei doamne din aristocrație. Pe sine însuși, pictorul (atunci în vîrstă de treizeci și șapte de ani) s-a reprezentat cu barba sa blond-roșcată și o expresie plină de mîndrie și voie-bună. Și avea într-adevăr toate motivele să fie sigur de sine și fericit ! Se afla atunci la începutul unei cariere strălucite de portretist, iar Rubens însuși îi trecea comenzile de portrete pe care nu le putea executa din lipsă de timp. În afară de aceasta, de Vos se deda unui comerț de artă foarte mănos, care îl obliga să ia parte, în fiecare an, la tîrgul din cartierul St. Ger-

main-des-Prés din Paris — fapt ce constituia o excepție demnă de remarcat, căci, contrar confraților olandezi mai puțin favorizați, pictorii flamanzi înstăriți și care se bucurau de o situație socială considerabilă nu exercitau vreo profesiune secundară.

Deși celelalte portrete de grup de familii flamande — dintre care unele exemplare figurează în muzeele din Braunschweig, Köln (Ilustrația 363) și München — au fost executate cam în aceeași perioadă ca portretul de familie aflat la Bruxelles ; deși tabloul de la Köln (datat din 1626) a fost pictat chiar cu cinci ani mai tîrziu, caracterul lor greoi trezește impresia că ele aparțin primei perioade, încă stîngace, a pictorului. În centrul portretelor de familie aflate la Braunschweig și Köln, o fată cîntă la clavecin, dar rudele ei nu acordă muzicii nici un fel de atenție, ca și cînd fata ar face dantelă sau ar curăța un măr. Deși tehnica de excelent portretist a lui de Vos se arată și aici, portretele acestea plicticoase sînt lipsite de orice farmec coloristic : roșul-catifelat, verdele închis, albastrul surd, limpezimea pielii, roșul de mărgean și roșul de garoafă sînt singurele nuanțe de care ne amintim atunci cînd ne propunem să consemnăm gama lor de culori.

Numit decan al breslei Sf. Luca din Anvers, Cornelis de Vos a imortalizat cu un portret ajuns celebru pe servitorul și administratorul ei, Abraham de Graef (Grapheus). Portretul acesta (datat din 1620 și aflat la Galeria din Anvers) constituie o reușită unică, o capodoperă a pictorului, și se numără, de mai multe veacuri, printre cele mai populare creații ale artei flamande (Ilustrația 364). Servitorul încărunțit cu fire blonde de barbă nerasă poartă haine negre și a arborat plăcile onorifice acordate membrilor asociației căreia îi aparțineau nu numai pictori, ci și literați. Ocupat cu curățatul cupelor festive, el aruncă, bombănind, o privire supărată în partea din care, în mod

vădit, cineva s-a încumetat să-l deranjeze în timpul lucrului. El este arhetipul acelor excentrici servitori laconici, mai mîndri de demnitățile și averea stăpînilor lor decît aceștia înșiși, dar totodată atît de ferm convinși că sînt indispensabili și de neînlocuit ca factotum, încît și stăpînul este supus capriciilor lor. Admirabilul său craniu, parcă din lemn cioplit, cu brăzdături adînci, a servit drept model chipurilor de apostoli pictate de Jacob Jordaens și van Dyck.

Cornelis de Vos pare a se fi bucurat printre concetățenii săi de un renume considerabil într-un domeniu special al artei portretului : portretul de copii ; lui i se adresau cele mai multe comenzi. Se mai păstrează și astăzi mai bine de două duzini de portrete de băieți și fetițe ; cele mai cunoscute și izbutite se află la Muzeele din Berlin, Frankfurt pe Main, Hanovra, la Muzeul Mayer van den Bergh (Anvers), la Galeria Academiei din Viena, precum și în unele colecții din Anglia (Marchizul de Zetland, Ducele de Devonshire, F. D. Lycett Green, D-na Arthur Fawcus). Portretizînd copii, artistul era servit de însușirile sale înnăscute : rectitudinea și naturaletea. În cazul de față, deasemeni, am da dovadă de nedreptate și nechibzuință dacă am aștepta de la Cornelis de Vos factura strălucită și execuția spirituală a portretelor de copii pictate de un flamand pur ca Anton van Dyck, sau comparînd pînzele sale cu aristocraticele grupuri de copii executate de pictorul Curții Angliei. Comparația ar fi nepotrivită și din simplul motiv că băietii și fetițele portretizați de van Dyck sînt copiii regelui Carol I, principesa Maria, tînărul duce de Buckingham etc., cu alte cuvinte copii avînd o altă origine, primind o altă educație, și care, în ciuda vîrstei lor fragede, sînt ființe lipsite de tinerețe, curteni desăvîrșiți la vîrsta de-abia patru-cinci ani. Copiii cetățenilor îmbogățiți din Anvers, portretizați de Cornelis de Vos, sînt și ei îmbrăcați ca niște adulți,

după moda timpului. Cu sufletul său curat, de Vos a scăpat însă primejdiei de a le da un aer de cochetărie și afectare — primejdie pe care nici măcar van Dyck nu a știut întotdeauna să o evite — sau de a-i înfățișa ca pe niște „putti" angelici și dulcegi. Așezată pe scaunul ei verde de copil, iată o fetiță care, în vîrstă de cincisprezece luni — după cum ne arată inscripția „Aetatis suae 15 maenden 1627" — zîmbește mulțumită, rontăind bomboane (Institutul de artă Städel, Frankfurt — Ilustrația 365). Pantofii solizi, rochia albă din postav gros sînt redați cu trăsături robuste, ba chiar brutale, iar vigoarea facturii se află în concordanță perfectă cu modelul bucălat și sănătos tun. Iată un băiețaș de patru ani, cu plete castanii, purtînd un costum verde-măsliniu, proptit de masă, cu mîna dreaptă în șold, ținîndu-și pălăria cu pene cenușii cu un gest plin de cutezătoare eleganță (Ilustrația 366) ; iată apoi o fetiță de vreo cinci ani, îmbrăcată și coafată precum o cuconiță, cu flori în fusta ce o ține cu două degete (Colecția ducelui de Devonshire, Chatsworth) ; aceste două ființe nu sînt adulți precoci, ci adevărați copii, a căror naturaleță plină de prospețime contrastează în mod amuzant cu suprema eleganță a costumelor. Însușirile specifice ale lui Cornelis de Vos se îmbină în modul cel mai fericit în tabloul de mărime naturală înfățișînd două fetițe în aer liber, ajuns la popularitate sub denumirea „Fiicele artistului" (Muzeele de stat, Berlin — Ilustrația 367). Dar nici aici nu trebuie să ne așteptăm la nuanțe delicate, la o tehnică spirituală sau la o factură plină de temperament. Trupurile prezintă formele rotunjite și îndesate ale unei sculpturi. Contururile sînt trasate cu o deosebită precizie, vioiciunea coloritului este aproape pestriță, iar motivul cu frunze de stejar al rochiei fetiței așezate reprodus parcă cu exactitatea șablonului. În ciuda tehnicii lipsite de delicatețe și a unui fundal sumbru incompatibil cu motivul, artistul a creat o operă

pătrunsă de grație și prospețime, care, alături de portretele de copii ale lui Rubens și van Dyck, își afirmă cu cinste spontaneitatea.

GONZALES COQUES

„Gonzales Coques face întru totul cinste poreclei ce i s-a dat : «micul van Dyck» ; prin noblețea și distincția, grația și gingășia concepției, farmecul execuției și vigoarea coloritului, el se arată egalul marelui său model. Ca om, pare să fi fost mai puțin fin, iar unele împrejurări ale biografiei sale trădează înfumurare, lăcomie de bani și anumite lipsuri de caracter".

Rîndurile acestea, cu care Alfred von Wurzbach își încheie articolul consacrat maestrului din Anvers în Dicționarul artiștilor neerlandezi, se întemeiază pe tradiții transmise de biografi din trecut. Știm însă prea bine că biografiile artiștilor celebri au fost adesea pîngărite cu anecdote ticluite și bîrfeli perfide, și că, așadar, nu trebuie să dăm crezare oricărui zvon. Coques a fost, fără îndoială, un artist de mare succes. Contemporanii săi îl copleșeau cu comenzi de portrete. Din tinerețe, el pare a fi executat tablouri pentru regele Carol I al Angliei ; printre protectorii săi de mai tîrziu, se numărau Electorul de Brandenburg, Guvernatorul-arhiduce Leopold Wilhelm și principele Henric de Orania, care îl onoră dăruindu-i un lanț de aur. În Biografiile artiștilor neerlandezi, apărută în 1718, Arnold Houbraken citează un vechi ditiramb care îi aducea lui Coques elogii nemăsurate și îl asemuia cu Holbein și Van Dyck. Dacă Gonzales Coques a fost deci nu numai mîndru și sigur de sine, ci și foarte încrezut, el a compensat această slăbiciune printr-o cunoaștere perfectă a limitelor talentului său. Ca pictor, s-a menținut, în linii generale, în două domenii speciale ale artei portretului, care corespundeau talentului

său : portretele de format mic și mijlociu și portretele de soți sau de familie în decorul lor cotidian.

Atunci cînd reproduce interioarele ce servesc drept decor micilor sale portrete de grup. Coques se afirmă ca cel mai delicat pictor de scene de interior al epocii — cu condiția să nu facem vreo legătură între tablourile sale și operele unor olandezi ca Pieter de Hooch sau Vermeer din Delft. Pentru a-l putea aprecia cum se cuvine pe Coques ca pictor de interioare, trebuie să ținem seamă de natura — cu totul diferită — a țelurilor și intențiilor artistice ale picturii de gen flamande.

Flamanzii nici nu se gîndeau să reprezinte un interior numai de dragul său. Ei nu erau sensibili farmecului pitoresc ce se naște atunci cînd privirea străbate un șir de odăi cu jocuri alternate de umbre și lumini. În sudul Țărilor de Jos nu era cunoscut tabloul zis *Existenzbild* în care figura umană devine un accesoriu discret menit să sublinieze seninătatea ambianței unui interior. În unele compoziții mari, uneori mai mari decît natura, în care Jacob Jordaens reprezintă familii întregi sărbătorind Boboteaza sau petrecînd la ospățuri, pînza este supraîncărcată cu oameni veseli și zgomotoși, dar odaia nu este sugerată decît printr-un fragment al peretelui din fund și îngustimea unui perete lateral. Frans Francken al II-lea, cel mai înzestrat membru al unui vechi neam de artiști din Anvers cu multe ramuri, care a murit abia în 1642, atunci cînd zugrăvește baluri și alte festivități, este în primul rînd pictor de scene de societate. Părțile arhitectonice, părîndu-i plictisioare, sînt reproduse ca elemente secundare cu o obiectivitate seacă. Chiar și Adriaen Brouwer, care își făcuse studiile în Olanda, se revelă, în esență, ca pictor de scene rustice, mai atent la personaje și întîmplări decît la decorul ambiant, pe al cărui clarobscur îl redă totuși superb.

Influențat de Brouwer, Joos van Craesbeeck a rămas, de asemenea, toată viața pictor de scene de societate și de figuri. Dar unele dintre scenele sale de gen, lipsite de finețe, care reprezintă bărbați și femei jucînd cărți, făcînd muzică sau stînd de vorbă la masă, precum și al său „Atelier de pictor“ (altădată în colecția Arenberg, Bruxelles) se înrudesc, datorită efectelor de clarobscur, cu lucrările maeștrilor minori olandezi. Dar personajele urîte și greoaie ce alcătuiesc societățile burgheze ale lui Craesbeeck nu ne amintesc nici pe departe de cei mai buni pictori olandezi de scene de societate (Ilustrația 368). Iar cînd David Teniers cel Tînăr, în două scene de gen (aflate la Galeriile din Bruxelles și Berlin) reprezintă în mod excepțional un ospăț de burghezi într-o odaie, el se mulțumește să înfățișeze peretele gol din fund, paralel cu cel, închipuit, din față, pe care îl înviorează cu un singur tablou. Lipsa de sentiment față de farmecul linear și coloristic al ambianței senine al unei odăi se face și mai simțită la pictorii flamanzi de mîna a doua de scene de societate, ca Christoph Jacob van der Laemen, Hieronymus Janssens și Jan Hulsman. În tablourile lor, uneori foarte frumoase, întrunirile, balurile și petrecerile aristocratice au loc pe cîte o terasă de parc sau într-o odaie din care nu este indicat decît peretele din fund. Aceeași remarcă se poate face despre motivele, mai întotdeauna identice, ale tablourilor de gen executate de un pictor de scene rustice și de societate numit David Ryckaert al III-lea. În capodopera sa — o întrunire muzicală — datată din 1650 (Residenzmuseum, Salzburg, împrumutată de către Galeria Czernin, Viena), multiplele personaje, ale căror costume sînt pictate cu o admirabilă virtuozitate, nu ne permit să distingem clar încăperea. Aceasta pare a se rezuma la decoruri schițate sumar, iar iluzia scenică este subliniată de draperia roșie din prim plan, pe jumătate ridicată precum o cortină de teatru. Și nu este oare con-

cludent faptul că cele două tablouri flamande cu interioare, ale căror motive se aseamănă cel mai mult cu scenele de interior olandeze — „Mama la leagăn“ (muzeul din Copenhaga) şi „Doamnă gătindu-se“ (altădată la muzeul din Rotterdam — Ilustraţia 402) — sînt amîndouă opere ale lui Jan Siberechts ? Cu alte cuvinte, opere ale aceluiaşi pictor care, în domeniul său — peisajul — era cel mai „olandez“ dintre artiştii flamanzi din secolul XVII !

Interioarele burgheze, animate de portrete de grup, ale lui Gonzales Coques ocupă aşadar un loc remarcabil în pictura flamandă.

În odăile acestea, ai căror pereţi sînt împodobiţi cu tablouri şi panouri de piele presată aurită, lumina zilei este estompată de vitraliile înaltelor ferestre. Interiorul, datat din 1640 (Galeria din Kassel), în care un tînăr savant este aşezat la o masă, în timp ce graţioasa lui soţie aplică pe clavecin un acord negli[illegible], descoperă privirii noastre odaia alăturată. Fi-ditatea execuţiei, căldura tonalităţii, sup[illegible]oa redare a fustei de atlas roşu, căţelul dormind, încolăcit, pe un fotoliu, accesoriile de pe masa savantului, care alcătuiesc o natură moartă, înainte de toate ambianţa de intimitate a odăii — toate acestea, prin concepţie şi execuţie, pot rivaliza cu interioarele unor maeştri olandezi ca Gabriel Metsu (Ilustraţia 370). Stîngăcia atitudinei tinerei perechi care îl priveşte pe furiş pe pictor are, desigur, ceva supărător ; dar poza afectată a unor tineri soţi care execută un duet la două chitare, într-o odaie luxoasă, pare şi mai nefirească (Galeria din Bruxelles).

Muzeul din Kassel posedă încă una din rarele scene de interior ale lui Gonzales Coques ; aici, rolul principal este jucat de portrete, în timp ce odaia şi spaţioasa bucătărie din fund, unde o servitoare pune o bucată de carne în frigare, îmbracă o însemnătate secundară. Stăpînul casei, foarte corpolent, pare a fi pictor sau sculptor, căci în mîna stîngă ţine un nud, iar

lîngă el vedem un carnet de schițe deschis la un nud bărbătesc ; el stă la masă împreună cu soția sa, nu mai puțin corpolentă ; fiica lor face dantelă și o privește pe mamă-sa ; la picioarele mesei stă pisicuța casei. Un băiețandru se apropie în genunchi cu o atitudine plină de venerație pentru a-i întinde maestrului, spre examinare, o planșetă de desen sau de pictură.

„Atelierul pictorului“ (Galeria din Schwerin — Ilustrația 371) este tratat ca o scenă de gen, personajele sînt surprinse în atitudini firești : în fund, un domn și o servitoare stau în fața clavecinului, iar în prim plan, tînărul artist s-a așezat lîngă un peisaj prins într-o ramă cu pană, pentru a-și acorda lăuta. Tabloul acesta frumos se situează deasemeni pe același nivel ca marile capodopere ale picturii olandeze de scene de interior.

Astfel am epuizat lista celor mai însemnate scene de interior ale lui Coques. [1] Pictorul a fost infinit mai fecund ca portretist.

Întemeindu-se pe faptul că prima operă datată a pictorului — interiorul cu tînărul savant și soția sa (Kassel) — a fost executată în 1640, adică cu un an înaintea morții lui van Dyck, cu al cărui stil nu prezintă nici o înrudire, unii cercetători foarte serioși au tăgăduit influența lui van Dyck asupra tuturor celorlalte pînze. O singură privire aruncată în treacăt asupra micilor și elegantelor portrete de grup ale lui Gonzales Coques ajunge ca să infirme această afirmație, pe care o nimicește întru totul autoportretul de mărime naturală sem-

---

[1] La Luvru (Paris) figurează un tablou destul de slab reprezentînd o familie la masă ; mama face muzică împreună cu cele două fiice ale ei ; paternitatea lui Coques îmi pare dubioasă.

Un portret de grup, înfățișînd un ospăț vesel de artiști în sala lor de festivități împodobită cu tablouri (Colecția Dutuit, Petit-Palais, Paris), poartă o semnătură neobișnuită : „Konsael“ și amintește de unele tablouri ale lui Egidius van Tilborch, dar finețea execuției pare a-l exclude pe acesta ca autor.

nat și datat (1646). Portretul acesta, de o rară distincție, care îl înfățișează pe pictor lîngă o coloană, făcîndu-l să arate mai bătrîn decît vîrsta menționată — „Aetatis 29“ — a reapărut la o licitație care a avut loc la Sotheby (Londra) în luna iunie 1955. Compus în întregime în spiritul lui van Dyck, autoportretul vădește o factură demnă de acesta. Gonzales Coques ar fi fost așadar în stare — ca și Peter Lely, William Dobson, Godfried Kneller, Gerard Soest, Adriaen Hanneman și mulți alți imitatori iscusiți ai lui van Dyck — să picteze portrete de mari dimensiuni greu de deosebit de cele ale lui van Dyck. Aceasta i-ar fi cerut însă jertfirea originalității sale de artist.

Nu se știe dacă Gonzales Coques — calculînd după data indicată pe autoportret, artistul s-a născut în 1617, la Anvers, unde a murit în 1684 — l-a cunoscut personal pe van Dyck. Dascălii săi se spune că ar fi fost Pieter Brueghel cel Tînăr și pictorul de scene rustice David Ryckaert al II-lea, dar pînzele elevului nu vădesc nici o influență a lor. După unele cronici contemporane, Coques ar fi sedus-o pe Catharina, fiica lui Ryckaert, curînd după moatea acestuia. Se pare că numai în urma nașterii unei fetițe și a amenințărilor violente din partea pictorului David Ryckaert al III-lea, fratele Catharinei, Coques s-ar fi hotărît să o ia pe aceasta de soție. Potrivit unei alte tradiții, autentice sau false, Coques ar fi fost implicat într-un proces al cărui obiect erau zece tablouri după un basm al lui Apuleius, „Amor și Psyche“, pe care i le comandase guvernatorul Friedrich Heinrich pentru castelul Honselaarsdijk ; Coques însă încredință execuția lor lui Abraham van Diepenbeck care, în loc să facă schițe originale, folosi drept model unele gravuri după plafoanele pictate de Rafael în villa Farnesina din Roma. După terminarea ciclului — care nu s-a păstrat — s-ar fi ivit un conflict între Coques și van Diepenbeck

din pricina onorariului, conflict căruia îi puse capăt numai arbitrajul breslei Sf. Luca. S-a afirmat de asemenea, că în urma acestei penibile împrejurări, i s-ar fi retras lui Coques comanda unui tablou mural destinat sălii de Orania din castelul Huis ten Bosch (Haga) pentru a-l încredința lui Theodor van Thulden. Tabloul acesta alegoric — reprezentînd transmiterea puterii tînărului principe Wilhelm al II-lea — se află pe peretele principal al sălii de Orania, lîngă pilastrul din stînga, dar la o asemenea înălțime încît stabilitatea paternității întîmpină greutăți considerabile — cu atît mai considerabile cu cît nu mai există alte compoziții de format mare ale lui Coques, care ar putea servi drept punct de comparație. Dar în urma unor cercetări întreprinse în arhivă, J. G. van Gelder a încercat, în „Nederlandsch Kunsthistorisch Jaarboek" din 1948, să aducă dovada că tabloul a fost executat de însuși Gonzales Coques ; pretinsa retragere a comenzii s-ar întemeia deci pe o simplă bîrfeală. Oricum, aceste întîmplări și vorbe nu au dăunat nici reputației sale de artist, nici poziției sale sociale. Coques era membru al Camerii de Retorică din Anvers ; în 1664 primi funcția onorifică de decan al breslei Sf. Luca din Anvers și titlul de pictor al Curții, iar fiica sa se căsători cu un aristocrat înstărit.

Numai puține din lucrările lui Coques fiind datate, este foarte anevoios — dar totodată nu absolut necesar, dat fiind calitatea nedezmințită a mai tuturor lucrărilor — să-i urmărim evoluția în mod cronologic. Sîntem îndreptățiți să situăm portretele cu scene de interior (încă nesupuse influenței lui van Dyck) în jurul anului 1640 — cel indicat pe tabloul aflat la Kassel — adică în prima perioadă a carierei pictorului. Tot atunci par a fi fost pictate cele două suite, de format mic, „Cele cinci simțuri" (Muzeul din Anvers și National Gallery, Londra). Ciclul aflat la Londra arată

bărbați care beau, fumează, fac muzică etc. și este executat în tonalități blonde cu multă libertate și fluiditate. „Văzul“ este simbolizat de portretul unui pictor purtînd o eșarfă albastră și ținînd în sus cu mîna dreaptă o schiță de peisaj.

Portretului acesta, despre care se afirmă că-l înfățișează pe Robert van den Hoeck, un pictor de scene de război, i se adaugă micilie portrete individuale de domni și doamne, măsurînd cel mult 25×22 cm. Subtilitatea rafinată a facturii suple și delicate amintește de cea a lui Frans Mieris cel Bătrîn, după cum dovedește bustul oval al unui bărbat tînăr cu un costum gri-argintiu împodobit cu panglici albastre (National Gallery, Londra). Distincția altor opere ca, de pildă, micul portret al unui domn care, stînd în picioare, își proptește brațul stîng de speteaza unui scaun (fosta colecție Lilienfeld, Viena), îl evocă pe Gerard ter Borch. Eleganța facturii nu răpește numeroaselor portrete mici nimic din adîncirea psihologică ; în Germania, le putem întîlni la muzeele din Frankfurt pe Main și Nürnberg, dar pînza cea mai izbutită — care îl reprezenta pe Cornelis de Bie, notar și autor de biografii de artiști, ridicîndu-și de pe masa de lucru privirea îngîndurată, și care se afla la Berlin — a dispărut într-un incendiu. Deosebit de fermecător este portretul unei doamne înfățișate pînă la genunchi în fața unui portal baroc ; măsurînd doar 17×13 cm, este pictat pe o placă de argint (National Gallery, Londra — Ilustrația 372). Peste rochia roșie și haina de atlas alb, tînăra femeie cîrnă poartă un șal de culoarea acvamarinei. Proptindu-și mîna stîngă pe o spadă și mîngîind un miel cu cea dreaptă, ea a primit de la pictor mîngîietoarea denumire de „Sfînta Agnes“, acea sfîntă pe care nespusa ei frumusețe o expunea urmăririlor bărbaților și care a suferit martiriul.

Astfel de portrete de format mic, care se deosebesc de portretele miniaturale tradițio-

nale printr-o caracterizare mai plină de viață, o concepție mai picturală și trăsături mai energice — nu sînt, fie zis în treacăt, o invenție a lui Gonzales Coques. Tipul acesta de portret își are originea în nordul Țărilor de Jos, evoluînd de la micile figuri individuale, înfățișate în picioare, de pictorii de scene de societate și din viața militară H. G. Pot, Palamedesz, Quast și Duyster, pentru a atinge perfecțiunea în portretele cu personaje mici ale lui Gerard ter Borch. Nici în Flandra stilul acesta nu a rămas monopolul lui Coques. Existau și alți pictori, ce-i drept mai puțin înzestrați decît el, ale căror portrete îi sînt, din păcate, adesea atribuite lui Coques însuși. Cel mai talentat relativ dintre ei a fost Emanuel Biset (1633—1691), ale cărui portrete individuale cele mai reușite — ca, de pildă, bustul unui domn, pictat în maniera lui ter Borch (Galeria din Innsbruck) — se deosebesc de lucrările lui Gonzales Coques prin moliciunea facturii.

Tot pe Coques a încercat să-l imite Egidius van Tilborch (1625—1678) pictînd portrete de grup ale unor familii surprinse în casa lor. Creațiile lui Gonzales Coques vădind o artă mult superioară, nu riscăm să facem vreo confuzie între ele și cele, foarte corecte, ale lui van Tilborch. Tilborch așezîndu-și personajele la întîmplare, grupurile sale de familie sînt pe cît de „cumsecade", pe atît de plicticoase, iar odăile lipsite întru totul de atmosferă (muzeele din Rotterdam — Ilustrația 369 —, Bruxelles, Haga ; fosta colecție Weber, Hamburg). De mai multă libertate și prospețime de colorit dau dovadă pînzele, mai rare, înfățișînd țărani și vînători în aer liber sau în cocioabele lor, și amintind uneori de Teniers.

Nimeni nu știe din ce cauză, în afara celor cîteva scene de interior pictate de el în tinerețe, Coques nu le-a adăugat altele mai tîrziu, renunțînd la un domeniu în care nu avea rivali în patria sa. Faptul de a fi portretizați

în sînul mediului lor burghez poate nu le părea destul de distins clienților săi. Conform modei, ar fi vrut poate și ei să fie pictați cu veșminte somptuoase, pe terasa unui parc sau în fața unor castele pompoase în stilul lui van Dyck. Dar, în timp ce modelele lui van Dyck erau principi, aristocrați sau înalți demnitari, aparenței și originii cărora li se potriveau fațadele de palate, balustradele maiestuoase și parcurile întinse, parveniții burghezi din Anvers pictați de Gonzales Coques riscau, în astfel de portrete „de mare stil", să joace rolurile Prețioaselor ridicule și Burghezului gentilom și, maimuțărind aristocrația, să-l indispună pe privitor. Fapt este că artistul a izbutit, prin noblețea facturii, să confere modelelor sale o reală distincție. În fața coloritului sclipitor și limpede, a execuției pline de duh și a grupării nespus de fermecătoare a celor mai bune tablouri ale pictorului, critica nu mai are glas și orice rezervă se spulberă.

În tablourile din prima perioadă, elegantele personaje au încă atitudini stîngace : de pildă, în fața unei draperii, grupul alcătuit din doi soți, a căror fiică face muzică, în timp ce o fetiță se joacă cu un cățel (Colecția R. Wanamaker, Philadelphia) și grupurile de familie pe o terasă (fostele colecții Oppenheim, Colonia și Ridder, Cronberg). Deși perfect desenat și pictat cu brio, „portretul de familie al lui Jacob van Eyck, primarul orașului Anvers" da încă semne de sfială, iar personajele iau poze cam teatrale sub draperia roșie ce completează decorul pictat reprezentînd un palat (Muzeul din Budapesta). În schimb, ne încîntă, prin vioiciunea concepției și grația aranjamentului, potretul unei familii grupate pe peronul unui castel (Galeria din Dresda — Ilustrația 373). Iar grupul de familie atît de spiritual care aparținea Muzeelor de stat din Berlin și a ars în timpul războiului fusese o capodoperă fără cusur.

Dar numai operele aflate la National Gallery (Ilustrația 374), în colecția Wallace (Ilustrațiile 375, 376), la Buckingham Palace (Londra) și în unele colecții particulare ale aristocrației britanice ne îngăduie să ne dăm seama de virtuozitatea la care Gonzales Coques a putut ajunge pe tărîmul îngust al portretului de grup de format mic și mijlociu. Gallery of Art din Kansas City a intrat acum în posesia unui portret de familie provenit din fosta colecție Auspitz (Viena) : în fața unui palat baroc, s-a întrunit o familie, în timp ce un maur ține un cal de căpăstru ; în acest tablou se manifestă în mod răpitor cea mai fericită tradiție a lui van Dyck. Asemenea pînze prevestesc spiritul rococo : de cît duh, de cîtă voioșie și grație dau dovadă acești bărbați cu costume sumbre de atlas și femeile acestea cu copii drăgălași, în rochiile lor albe și portocalii cu fir lucios ! Cîini de rasă contribuie la închegarea unor compoziții echilibrate cu un tact perfect ; fîntîni, împodobite cu capul sculptat al zeului Neptun, revin mereu, fie în fața unor boschete, fie ca pandant lateral al fațadelor de stil baroc. Dar aceste efecte de străduită virtuozitate nu sînt obținute pe seama asemănării și a expresivității morale, după cum dovedesc, între altele, două tablouri : primul înfățișează un arhitect lucrînd pe o terasă, cufundat în gînduri și ridicîndu-și privirea către soția sa (Colecția marchizului of Landsdowne, Londra), iar al doilea este portretul — plin de gravitate, în pofida somptuozității lui — al unui domn distins cu cele două fiice ale sale ; după o perdea galbenă zărim portretul defunctei sale soții (Colecția Wallace, Londra).

S-a presupus că, acolo unde peisajul — zările îndepărtate sau cîte un boschet cu frunzișul des — ocupă cea mai mare suprafață a pînzei, el a fost pictat de pictori flamanzi în maniera lui Jacques d'Arthois sau Frans Wouters. Colaborarea a doi pictori nu constituie o excepție în pictura neerlandeză din secolul

XVII. Dar putem fi siguri că un virtuos ca Gonzales Coques a executat personal multe din aceste convenționale decoruri vegetale.[1]

La Mauritshuis din Haga este expusă o pînză de mari dimensiuni înfățișînd un șir de săli în stilul Renașterii, ai căror pereți sînt împodobiți cu tablouri. Pictura flamandă se complace în a prezenta vechi galerii de tablouri. Dar nici măcar cele executate, cu sobră obiectivitate, de David Teniers cel Tînăr, în calitatea sa de director al Galeriei arhiducelui Leopold Wilhelm, nu trezesc în privitor o adevărată plăcere (muzeele din Viena, Bruxelles, München — Ilustrația Bode, p. 547). În schimb, valoarea documentară a tablourilor reprezentînd interioare de galerii este considerabilă, astfel de pînze fiind un prețios auxiliar al istoriei culturii. Ele nu ne revelă numai comorile vechilor „cabinete de artă" care se află la originea unor colecții ilustre, de pildă cea a fostului Muzeu al Curții din Viena, ci ne arată și barbaria cu care s-a procedat atunci cînd au fost instalate vechile galerii. Pereții erau încărcați pînă la tavan cu tablouri de vechi maeștri. Dar întrucît nu toate pînzele se puteau alătura sau suprapune fără a lăsa vreun

---

[1] La Kunsthalle din Hamburg, figurează o pînză — „Vînători cu cîini în aer liber" — a cărei tehnică trădează munca a doi, dacă nu chiar trei pictori, întrucît cîinii amintesc de animalierul Frans Snyders. Semnătura „G.C.f.", dispărînd cu prilejul unei restaurări, presupunem că tabloul acesta foarte colorat, cu personaje introduse ulterior lateral cu multă stîngăcie, nu este opera lui Coques, ci un tablou remarcabil al lui Egidius van Tilborch.

Jacques d'Arthois este cu siguranță autorul peisajului de pe tabloul reprezentînd întîlnirea dintre Rudolf von Habsburg și un preot (Muzeul de Istoria Artei, Viena).

În adorabilul tablou înfățișînd pe membrii unei familii, grupați la întîmplare în jurul unei mese, pe o terasă (fosta colecție J. B. Robinson, Londra ; actualmente în colecția prințesei Labia, Capetown), colonada pare într-adevăr a fi pictată de A. Ghering și peisajul de Peter Gysels, conform unei vechi tradiții.

spațiu liber între ele, erau, după caz, micșorate sau completate de către pictorul Curții. Astfel se explică faptul că multe lucrări provenite din colecții princiare ne-au parvenit ori fragmentate, ori completate. Tabloul aflat la Haga ar fi deci unul dintre nenumăratele interioare de galerii, și cu atît mai puțin interesant, cu cît nu este decît o reproducere fantezistă, un „muzeu imaginar". Dar iată cum stau lucrurile cu acest tablou : în 1671, membrii breslei Sf. Luca din Anvers hotărîră să-i ofere un tablou mare avocatului van Bavegom care le cîștigase un proces intentat breslei archebuzierilor. Tabloul trebuia să reprezinte interiorul unei galerii în care fiecare membru al breslei urma să picteze și să semneze un mic tablou caracteristic pentru stilul său. Cu zugrăvirea personajelor de stafaj — un domn, o doamnă și doi paji la masă, privind opere de artă — a fost însărcinat de către confrații săi, înzestrați cu mult simț critic, cel pe care ei îl considerau ca fiind cel mai talentat și demn de a trata subiectul : Gonzales Coques.

MICHEL SWEERTS

Sweerts era flamand ! Fapt incontestabil, împotriva căruia mulți amatori de artă par a protesta. În multe galerii, pînzele sale continuă să figureze printre cele ale maeștrilor olandezi ; le întîlnim la expoziții de artă olandeză ; încă în 1944, W. Martin, director de muzeu din Haga, i-a acordat un loc de cinste în a sa „Istorie a picturii olandeze". Ce-i drept, cu o singură — și șovăitoare — rezervă : „Men rekende hem lang tot de Hollandsche Schilders, maar strikt genomen benhoort hij tot de vlamingen". O expoziție importantă consacrată artistului în 1959 a avut loc — fapt surprinzător — nu în Belgia, patria sa, ci la Rotterdam.

Născut la Bruxelles în 1624, acest pictor flamand este una din figurile cele mai ciudate ale artei neerlandeze — unde abundă personalitățile ieșite din comun. Tatăl său era negustor, dar fiul și-a conferit noblețea din propria sa inițiativă. În Italia și-a luat titlul de „Cavaliere Swars", iar gravurile și le semna cu numele „Sweers Eques". A locuit la Roma vreo zece ani — în tot cazul de la 1646 la 1652, deoarece „Atelierul pictorului" (Muzeul din Detroit) și „Jucătorii de table" (Rijksmuseum, Amsterdam) prezintă mențiunea „Fecit an 1652 Roma". La Roma, Sweerts și-a împărțit locuința cu unul sau mai mulți pictori tineri, pe o stradă îndrăgită de artiști pînă în zilele noastre : Via Margutta. Frecventa cercurile Academiei din Roma, dar pare a fi evitat orice contact cu boema neerlandeză, adică cu acei „Bentveughels" ale căror moravuri brutale îi repugnau. În anul 1656 cel mai tîrziu, Michele Sweerts s-a întors la Bruxelles, orașul său natal, unde a înființat o școală de belle-arte în care elevii lucrau după nuduri vii și executau cartoane pentru tapiserii — era așadar una din acele academii particulare de desen și pictură, pe care el le zugrăvise în cîteva tablouri pictate încă în Italia. În Olanda a stat numai vremelnic, singura ședere a sa atestată documentar situîndu-se în 1661. Un misionar francez, care îl întîlni atunci la Amsterdam, în tovărășia francezului de Chameson, membru al unei congregații mirene, notă următoarele în Jurnalul său : „Sweerts nu mănîncă nici un fel de carne, postește aproape zi de zi și își împarte averea nevoiașilor. În mod obișnuit primește sfînta împărtășanie de trei-patru ori pe săptămînă". În același an (1661), artistul a plecat prin Paris la Marsilia, de unde a pornit, în ianuarie 1662, în calitate de membru al unei congregații mirene, împreună cu patru preoți aparținînd Misiunii episcopului François Pallu, spre Persia. După puține luni însă, episcopul se plîngea cu amărăciune, într-o scrisoare tri-

misă din Tabriz, de temperamentul nestăpînit al artistului și de aroganța sa. Dornic de ceartă și amestecîndu-se în treburile preoților, Sweerts fu, în cele din urmă, exclus din Misiune în orașul Ispahan. De acolo, împins de ciudă, se duse la Goa, tocmai la societatea iezuiților portughezi, dușmani ai episcopului Pallu. Sweerts muri la Goa în 1664.

Citindu-i biografia — prezentată în mod succint și obiectiv în catalogul (exemplar din punct de vedere științific) al expoziției de la Rotterdam — ne întrebăm dacă, cel puțin în ultimii ani ai vieții, pictorul nu ar fi trebuit să fie supus tratamentului unui neurolog, în loc de a trăi printre preoți. [1]

Dar singurul tablou rămas din ultima sa perioadă de creație — dublul portret a doi bărbați cu turban, profilîndu-se pe albastrul intens al cerului (Colecția A. Schwarz, Amsterdam — Ilustrația 389) — înlătură această bănuială : concepția este limpede, desenul corect, iar trăsăturile de pensulă amintesc de migala miniaturiștilor din Leyden. O atmosferă pătrunsă de melancolie învăluie multe dintre lucrările sale anterioare, în care personaje cufundate în gînduri, pînă și în mijlocul mulțimii, se reculeg în singurătatea lor ; dar nici ultimul tablou nu prezintă vreun simptom de psihopatie. Rămîne totuși enigmatic faptul că un om atît de cucernic nu a pictat nici o madonă, nici un motiv religios izvorît din adîncul sufletului. În pofida ascetismului său, să fi fost oare nu numai un nesuferit cîrcotaș, ci și un bigot fățarnic ? În afara unui decorativ „Botez al lui Hristos“ situat într-un peisaj vesperal (Colecția Hellberg,

[1] „Michael Sweerts en Tijdgenoten“, o expoziție a Muzeului Boymans, Rotterdam, oct.-nov. 1958. Cuprinzătoarea expoziție a fost remarcabilă și prin faptul că prezentînd fără rezervă mai toate pînzele lui Sweerts, a revelat limitele talentului său, punînd astfel capăt supraaprecierii întregii sale opere.

Stockholm) și tratat în stilul tîrziu al lui Nicolaes Maes, a pictat, ce-i drept, două suite consacrate celor „Șapte fapte ale milosteniei", dar întîmplările zugrăvite i-au folosit doar ca pretext pentru a reda realiste scene de stradă și de gen, animate de personaje pictate pînă la brîu, care se deosebesc prea puțin de celelalte tablouri ale sale inspirate din viața populară din Italia (la Rijksmuseum din Amsterdam se pot vedea patru tablouri din primul ciclu ; Muzeul St. Annen din Lübeck și Castelul din Pommersfelden posedă fiecare cîte un tablou, de concepție sentimentală, cu personaje văzute pînă la talie).

Biografia sa nefiind bine cunoscută în trecut și Michiel Sweerts trecînd drept olandez, s-au făcut încercări de a-i stabili filiațiunea artistică din pictorii olandezi de scene de cameră de gardă și militare. Dar tinerii pe care el ni-i arată cu tonalități surde, fumînd, jucînd și bînd, sînt învăluiți de o atmosferă pașnică ce formează un contrast atît de izbitor cu voioșia trivială a primilor pictori olandezi de scene din viața militară și de societate, încît un privitor lipsit de idei preconcepute exclude posibilitatea oricărei influențe. [1]

Adesea au fost scoase în evidență asemănările dintre scenele sale de interior și lucrările celor trei frați Le Nain. Dar Sweerts nu a putut efectua decît o scurtă ședere în Franța, în timpul anilor săi de studii — și numai dacă s-a dus în Italia plecînd de la Anvers cu nava ! Așadar, scenele sale de interior — mai pline de atmosferă — nu au suferit influența celor trei pictori francezi, înrudiți sufletește cu el.

---

[1] Dacă ar fi să găsim vreo asemănare, scenele de cameră de gardă cu soldați jucînd cărți pe o tobă (Colecția B. S. Smith, Paisley) ne-ar aminti de un pictor de scene de gen din Amsterdam : Symon Kick. Femeia romană care o purică pe fetița ei (Galeria din Strasbourg) evocă scene similare pictate de Dirck Hals (Ilustrațiile 9 și 11). În ambele cazuri, similitudinile superficiale sînt fortuite și explicabile prin folosirea unui motiv identic.

Pe de altă parte, este explicabil faptul că micile sale tablouri cu scene de stradă din Roma prezintă similitudini cu cele ale lui Pieter van Laert. Acesta părăsise, într-adevăr, Italia în 1639, dar se știe că „bambocciadele“ sale, cu totul neînsemnate din punct de vedere artistic — și supraapreciate astăzi ca și în trecut —, au exercitat o influență atît de durabilă, încît poate nici Sweerts nu i s-a putut sustrage.

Vreme îndelungată, „Atelierul pictorului“ (Muzeul din Haarlem) i-a fost atribuit lui Job Berckheyde, iar tabloul cel mai celebru al lui Sweerts — „În fața căminului“ (Pinacoteca din München) — lui Gerard ter Borch. Cele două portrete alegorice de copii, aflate la Muzeul din Stuttgart — „Gustul“ și „Auzul“ — precum și „Portretul de fată“, expus pentru prima dată la Birmingham în 1934 (Ilustrația 377), treceau drept opere ale lui Vermeer din Delft. În fosta colecție Cook din Richmond, figura un tablou rece, în pofida coloritului exuberant, atribuit chiar lui Poussin ; mai curînd ciudat decît plăcut, era denumit „Ciuma la Atena“ și reprezenta o stradă cu un palat ca fundal ; grupuri naturaliste de bolnavi și muribunzi păreau, în ciuda chinurilor lor, a se strădui să compună „tablouri vii“ decorative.

Poussin, Vermeer din Delft, Pieter van Laer, frații Le Nain, Gerard ter Borch, pictorii olandezi de scene de cameră de gardă, Job Berckheyde — deși numeroase, aceste nume nu epuizează lista pictorilor evocați odată cu Sweerts. Ipotezele emise — de cele mai multe ori nepotrivite — sînt inexplicabile și din simplul motiv că maestrul din Bruxelles nu era nicidecum un epigon eclectic. Michiel Sweerts este un artist a cărui personalitate nu poate fi confundată cu alta, un pictor cu totul aparte care se deosebește de unii confrați înrudiți cu el sufletește și prin anumite particularități tehnice.

Tablourile caracteristice pentru stilul său se întemeiază pe acorduri de culori surde. Pictorul așterne pasta cu tușe precaute, largi și moi,

obținînd uneori efecte aproape sticloase. Prin nesimțite și delicate tranziții, lumina se preface în umbre albăstrii. Tonul predominant este griul-de-piatră, căruia i se adaugă, în zugrăvirile de ateliere de pictori, pete albastru-de-ardezie, galben-de-crom, portocalii și palide nuanțe roșu-de-zmeură. Capetele de studiu de fete și băieți au o expresie dureroasă, iar privirea umedă pare să fie provocată de cîteva picături de atropină (lucrări de acest fel figurează, între altele, la muzeele din Groningen, Stuttgart și Hartford). Sweerts îndrăgea clarobscurul. Dar nu în spiritul lui Rembrandt. Scenele sale populare pictate în Italia ni-l arată ca pe un adept al „tenebrozismului" inițiat de Caravaggio și maeștrii napolitani — chiar atunci cînd întîmplările se desfășoară în aer liber. În asemenea cazuri, scena este situată într-o peșteră întunecoasă sau pe cîte o stradă sumbră, grupul principal fiind scos plastic în relief, parcă de fascicolul de lumină al unui reflector. Din păcate, părțile întunecoase, exagerat de întinse, sînt negre ca cerneala și opace ca un strat de lac. Părăsind sălile consacrate lui Sweerts, la expoziția de la Rotterdam, pentru a păși în celelalte, aveam impresia de a ieși dintr-o pivniță întunecoasă la aer liber. Sweerts știe însă, folosind un sfumato crepuscular și umbre transparente, să creeze și o ambianță mai tihnită — după cum dovedesc, între altele, două tablouri aflate, unul — „În fața căminului" — la München, iar celălalt — „Jucătorii de cărți" — la Galeria Harrach din Viena.

Atît tablourile executate la Roma, cît și cele pictate ulterior din memorie, redau întîmplări lipsite de acțiune și, mai ales, de dramatism. Artistul ne arată, de pildă, o pereche de persoane distinse, cu o expresie și o atitudine surprinzător de grave, vizitînd pe cîțiva ciobani care poposesc (Ilustrația 378) ; în fața unei grote, un pictor desenează doi cerșetori orbi ; iată și un om puricîndu-și cămașa în forfoteala străzii etc. Scena de stradă din Italia,

aflată la Rijksmuseum din Amsterdam, arată cît de puțin temperament avea Sweerts, cu tot sîngele său flamand. În prim plan, un micuț hoț de buzunare comite un furt, nestingherit de nimeni și cu un sînge rece perfect. În fundul tabloului, un bărbat ridică mîna, gata să lovească, dar gestul pare mai curînd a fi o binecuvîntare decît o lovitură. Privitorii din jur nu iau parte la întîmplare — în tot cazul, scena îi lasă indiferenți. Alte studii de tipuri romane se disting prin mai multă veracitate și emoție : o bătrînă torcînd (muzeul din Gouda) ; perechea de tablouri înfățișînd respectiv pe un chefliu, așezat în fața unor ruine, și pe o bătrînă torcînd în cocioaba ei (Pinacoteca Capitolină, Roma) ; o tînără femeie din Roma pe care o coafează o jupînească (Galleria S. Luca, Roma).

Memorabil este deasemenea ciclul celor „Cinci simțuri", cu personaje de mărime naturală zugrăvite pînă la talie, ai cărui accesorii — o maimuță și o bufniță — provin de la Jan Fijt, compatriotul pictorului (Galeria Academiei din Viena posedă un exemplar ; alte două, aparținînd în trecut colecției von Gerhardt, Budapesta, figurează azi într-o colecție particulară canadiană. Ilustrațiile 379 și 380). Apartenența lui Sweerts la școala flamandă reiese de asemenea dintr-un peisaj de mari proporții, tratat în maniera lui Jacques d'Artois și Lodewyck de Vadder, reprezentînd bărbați care se scaldă (Strasbourg — Ilustrația 381) ; artistul a reprodus aici, cu aceeași asprime de tușă și fără aproape nici o modificare, malurile din „Botezul lui Hristos" (Colecția Ivar Hellberg, Stockholm).

Printre cele mai apreciate opere ale lui Michiel Sweerts s-au numărat dintodeauna reprezentările sale de ateliere de pictori și odăi modeste în care cîțiva tineri stau de vorbă sau joacă cărți. La Rijksmuseum din Amsterdam figurează un tablou înfățișînd un atelier întunecos prin a cărui ușă deschisă zărim o stradă

din Roma (Ilustrația 382). Dintr-o sursă nevăzută, cade tangențial o lumină vie ce duce privirea spre mulajele de gips îngrămădite pe podea. Muzeul din Detroit posedă un tablou purtînd mențiunea „Michiel Sweerts fecit Roma A.D. 1652“ : la o masă încărcată cu mulaje, doi tineri artiști discută cu vehemență, în timp ce un servitor, în fundul tabloului, mai cară în odaie o sumedenie de mulaje de gips după statui antice. Să nu ne grăbim să deducem de aici că Sweerts avea concepții academice ! Tot astfel, să nu evocăm cu groază sinistrele clase, încărcate cu mulaje de gips, ale academiilor de bele-arte din secolul trecut ! În Țările de Jos din veacul al XVII-lea, pînă și elevii artiștilor cu totul opuși academismului erau obligați să copieze mulaje de gips, fără ca spontaneitatea lor să fie nimicită, așa cum a fost cazul ulterior cu șiruri întregi de generații de pictori (vezi ilustrația 21 după un tablou de Pieter Codde).

O mare popularitate și-a dobîndit pe vremuri un tablou al Muzeului din Haarlem atribuit lui Job Berckheyde și reprezentînd, sub denumirea greșită de „Atelierul lui Frans Hals“, un curs de artă (Ilustrația 383). Unii au mers pînă acolo încît să afirme că cei doi bărbați stînd de vorbă la ușă ar fi Frans Hals și elevul său Philips Wouwerman. Tabloul însă nu reprezintă un atelier olandez, ci unul din Italia, prin a cărui ușă vedem un munte învăluit în nori. Vîrsta elevilor pare a varia între doisprezece și cincisprezece ani — fapt din care se poate deduce că acești băieți bine îmbrăcați și cufundați în munca lor aparțin unor familii romane. Căci pictorii neerlandezi care își făceau, în acea vreme, studiile în Italia, erau, cu puține excepții, calfe, în vîrstă deci de cel puțin douăzeci de ani.

Enigmatică apare paternitatea unui agreabil tablou înfățișînd din spate un tînăr desenator (împrumutat Muzeului din Cambridge de către colecția Cook, Fitzwilliam — Ilustra-

ția 384). Același personaj văzut din spate figurează în stînga în „Atelierul pictorului“ de la Muzeul din Haarlem ; dar prin tehnică și concepție, modesta operă se înrudește mai de aproape cu micii desenatori zugrăviți de Wallerand Vaillant decît cu tablourile lui Sweerts. Dacă totuși el este autorul pînzei, aceasta se numără printre puținele tablouri pictate de Sweerts în timpul scurtei sale șederi în Olanda. Căci tabloul pe care tînărul elev îl copiază — „Lupta unor călăreți pe un pod“ — este o operă a lui Salomon van Ruysdael, care, după toate probabilitățile nu se afla, în acea vreme, în Italia. [1]

După cum am mai spus, cel mai frumos tablou al lui Michiel Sweerts — „În fața căminului“ (Pinacoteca din München — Ilustrația 385) — a fost atribuit în trecut lui Gerard ter Borch, din pricina concepției pline de distincție și a coloritului pe cît de rafinat, pe atît de discret. Tînărul blond în picioare poartă un costum gri-perl, fumătorul din stînga haine verde-închis, vecinul său unele negricioase, iar fumătorul din extrema dreaptă o vestă de un roșu stins. Un om duce la gură o cană cu sclipiri argintii. În vatră se stinge mocnind jăraticul roșiatic. Cît de poetic evocă pictorul ambianța tihnită ce învăluie, după o zi de muncă, pe acești tineri care stau de vorbă fumînd.

La fel de decent și de liniștit ca și acești fumători și tinerii studenți de bele-arte se comportă jucătorii de table și de cărți din scenele de gen ale lui Sweerts. Ar fi absurd să ne închipuim că, între ei, ar putea izbuti o ceartă zgomotoasă sau că o partidă de cărți ar degenera într-una din acele încăierări sălbatice pe

---

[1] W. Martin comite o greșeală presupunînd că tînărul desenator copiază un tablou de Hendrick de Meyer sau J. J. van der Stoffe. În fosta colecție Kleinberger (Paris), precum și în unele colecții particulare din Germania, figurau variante ale aceluiași motiv, aproape identice cu această compoziție, toate de Salomon van Ruysdael.

care le redau cu vădită plăcere un Adriaen Brouwer sau un Jan Steen. În frumosul tablou aflat la Galeria Harrach (Viena), în care vedem trei tineri jucînd cărți pe o bancă, unul dintre jucători își arată zîmbind brelanul de ași. Îl arată însă privitorului, și nicidecum, pe furiș, vreunei prostituate complice cu trișorii. Rarele personaje feminine din tablourile lui Sweerts rămîn cu totul pasive, iar tinerii bărbați apar uneori efeminați. Mărturisesc că, în ceea ce mă privește, personajul cu turbanul galben din „Mirosul“ (Ilustrația 386) mi s-a părut dintotdeauna a fi o femeie, pînă cînd am aflat din catalogul expoziției Sweerts de la Rotterdam că pictorul a reprezentat aici pe un bărbat tînăr. Cei șase adolescenți și băiețași din „Jucătorii de table“ (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 387), cu pletele lor ondulate și cochetele lor cărări, cu formele lor rotunjite și elegante costume împodobite cu panglici și găitane, par a fi fete deghizate ca paji. În mod excepțional, coloritul este pestriț și plin de vioiciune : vestele sînt roșii și negre, ciorapii galbeni, pernele taburetelor de un albastru intens cu ciucuri albaștri și galbeni. La fel de neobișnuită apare netezimea așternerii de culori : aceste fantomatice fețe lăptoase strălucesc ca porțelanul.

Dacă nu recunoaștem calitatea de portret unor personaje alegorice văzute pînă la talie, nu ne-au parvenit — în afara dublului portret a doi bărbați cu turban (Ilustrația 389) — decît trei portrete.

Autoportretul aflat la Allen-Art-Museum din Oberlin (Ohio) îl înfățișează pe artist îmbrăcat cu grijă, cu pensula și paleta în mînă, în fața unor munți îndepărtați, sub un cer luminos redat cu trăsături viguroase. Eleganța înscenării amintește întrucîtva de portretele lui Bartholomeus van der Helst. Portretul nu este nicidecum influențat de acesta, ci ilustrează stilul general al vremii. Nu putem să-i reprășăm artistului nici aerul său vanitos, căci mulți

pictor neerlandezi ai epocii se reprezentau ca pe niște seniori sau se lăsau portretizați de confrați în chip de cavaleri eleganți. Se credea în trecut că portretul lui Jeronimus Deutz — costumul gri-maroniu, mîna grosolană la bărbie — ar fi fost pictat în timpul ședерii artistului în Olanda (Rijksmuseum, Amsterdam — Ilustrația 388). După toate probabilitățile însă, a fost executat în Italia, căci se știe astăzi că la Roma Sweerts era în legătură cu rudele modelului, cărora le făcea și unele servicii.

Mai interesant este portretul de mărime naturală al unui negustor, datat din 1656, executat așadar la Bruxelles ; altădată în posesia Galeriei Academiei din Leningrad, se află azi la Ermitaj. Purtînd un costum de culoare închisă și rufe de un alb imaculat, redate cu multă transparență, negustorul stă la masa sa de lucru acoperită cu un postav verde, pe care se află o călimară de plumb, registre, monezi și o pungă. O hîrtie prinsă de masă poartă mențiunea „Ratio Quique (Cuique ?) Redenda". Contrar majorității marilor negustori neerlandezi ai vremii, care se lăsau portretizați într-o odaie încărcată cu registre, cu un secretar umil plecat lîngă ei — simboluri de reușită și de spirit de inițiativă — modelul portretului acesta este un om melancolic, obosit, copleșit de griji și cufundat în gînduri.

Spre mijlocul veacului al XIX-lea, cînd înflorea în Europa pictura de gen sentimentală și burgheză, publicul adaugă o anecdotă pînă și tablourilor maeștrilor de altădată, dîndu-le o denumire potrivită acesteia. Cea dată portretului melancolicului negustor caracterizează nu numai tabloul, ci și pe autorul său, pe acel Sweerts, artist instabil, uneori chiar bolnăvicios. Denumirea este „Falimentul".

PEISAJUL FLAMAND

Călătorind prin Olanda și Belgia, amatorul de artă observă la tot pasul contrastul fundamen-

tal ce opunea, în secolul XVII, arta peisajului din nordul Țărilor de Jos celui din sud. Pajiștile Olandei de sub bolta înaltă a cerului, dunele și polderele, împrejurimile împădurite ale Haarlemului, șesurile întinse la picioarele dîmburilor de la Geldern amintesc de motivele unor Philips Koninck, Paulus Potter, Adriaen van de Velde, Jacob van Ruisdael și chiar ale unor mici maeștri ai peisajului olandez. Hoinărind de-a lungul plajei de la Scheveningen, evocăm fără voie, în ciuda șirului de case și a instalațiilor portuare, pînzele lui Simon de Vlieger și admirabila „Vedere a plajei de la Scheveningen“ a lui Adriaen van de Velde. La Amsterdam se pot găsi și astăzi canalele lui Jan van der Heyden ; de fiecare dată sîntem la fel de surprinși, privind pe fereastra unei odăi lăturalnice, să descoperim, în mijlocul oceanului de case al metropolei, cîte o grădină idilică, unde, pe un spațiu extrem de restrîns, o boltă de viță, poteci îngrijite, un ceas solar și ronduri de flori bine întreținute se prezintă întocmai ca în vederile din Delft ale lui Pieter de Hooch și în încîntătorul tablou al lui Cornelis de Vos, aflat la Rijksmuseum din Amsterdam.

În Belgia, nu se trezesc amintiri despre peisaje flamande ; chiar parcurgînd pitoreasca vale a Moselei și frumoasele păduri din împrejurimile orașului Bruxelles, nu recunoaștem vechile motive atît de familiare ; aceasta se explică prin faptul că pictorii olandezi redau natura Olandei în chip realist, în timp ce flamanzii stilizează peisajul pînă a-i conferi trăsături supranaturale. Frumusețea lipsită de romantism a mediului înconjurător este fixată de artiștii olandezi în imagini, pe cît de adînc simțite, pe atît de fidel redate ; Rubens însă, în frumoasele sale peisaje, își supune sentimentele și trăirile unei transfigurări eroice și patetice. Artiști ca Jacques d'Arthois descoperă efecte decorative în pădurile din Soignes ; dîmburile

și lanurile din patria sa au fost prefăcute de Lucas van Ulden în plăcute tablouri cu cîmpii bucolice.

Cu excepția lui Rubens, în ochii căruia peisajul — judecînd după numărul restrîns al celor pictate de el — pare a fi jucat un rol secundar în măreața sa operă, nu există peisagiști flamanzi de talia și de spontaneitatea unor Hobbema, Ruisdael, van der Neer sau Cuyp. Chiar și printre puținii pictori flamanzi, de marine — dintre care frații Jan și Bonaventura Peeters au devenit cei mai vestiți datorită peisajelor lor cu estuarul Scheldei, unor decorative porturi orientale și fantastice bătălii marine — nu apare nici unul capabil să susțină comparație cu maeștrii olandezi ca Jan van de Cappelle, Simon de Vlieger, Willem van de Velde.

Această slăbire a puterii creatoare și scădere a producției este greu de explicat, fiindcă maeștrii flamanzi fuseseră deschizători de drumuri în arta peisajului neerlandez din secolul XVI. Pieter Bruegel își pictase genialele viziuni la Anvers și Bruxelles iar operele fiului și elevului său Jan Brueghel cel Bătrîn au fost de asemenea epocale. Încă la începutul veacului al XVII-lea, tinerii peisagiști olandezi din Amsterdam fuseseră influențați puternic de maeștrii flamanzi ca David Vinckboons și Roelant Savery. Gillis van Coninxloo care, printre emigranții veniți din sudul Țărilor de Jos jucase rolul cel mai de seamă în evoluția artei peisajului, îl avusese ca elev la Amsterdam pe Hercules Seghers ! Emigranții flamanzi, îndeosebi Pieter Schoubroeck, care alcătuiseră o colonie de artiști neerlandezi la Frankenthal, au stimulat în mod fecund pe mai mulți pictori germani, printre care Adam Elsheimer, după cum dovedesc peisajele acestuia cu cîte o pădure în care predică Ioan Botezătorul (Galeriile din München și Hamburg). De la Schoubroeck

învățase Elsheimer să-și picteze micile peisaje pe plăci de aramă. [1]

Jan Brughel cel Bătrîn, așa-numitul „Brueghel de Catifea" — fiul și elevul marelui „Bruegel al țăranilor — a murit abia în 1625, dar atît concepția, cît și tehnica sa sînt tributare secolului XVI. Observația aceasta este valabilă nu numai pentru superbele sale naturi moarte cu flori, ci și mai mult pentru numeroasele sale mici peisaje, dintre care cele mai frumoase încîntă ochiul prin splendoarea coloritului sclipitor (Exemplarele cele mai desăvîrșite figurează la Prado, Madrid, și la Ambrosiana, Milano). Redarea nuanțată a naturii cu mijloace pătrunse de simplitate nu le-a reușit nici elevilor și imitatorilor lui Jan Brueghel, dintre care Abraham Govaerts vădește personalitatea cea mai acuzată, după cum ne arată pădurile sale de stejari, cu nuanțe închise de verde și trunchiuri sfîrtecate în prim plan (muzeele din Varșovia, Budapesta, Schwerin, Haga). Jan Brueghel a pictat, ce-i drept, și drumuri de țară mai puțin artificiale, iar Anton Mirou, pictor de mîna a doua, s-a apropiat de natură prin vederile sale din Schwalbach pictate la Frankenthal ; dar amîndoi artiștii rămîn credincioși unui arhaic colorit pestriț. Spiritul conservator care însuflețise Școala lui Brueghel pînă la sfîrșitul veacului al XVII-lea se manifestă în lucrările lui Jan Brueghel cel Tînăr (dispărut abia în 1678, la vîrsta de 77 de ani), care, în tot timpul vieții, imitase cu atîta dibăcie peisajele tatălui său, încît uneori ele nu pot fi deosebite de modelele lor. Severa tradiție a acestei școli a fost urmată pînă la mijlocul

---

[1] Influența exercitată în Italia de către Paul Bril (stabilit la Roma) nu a fost atît de puternică și de profundă ca cea a peisagiștilor flamanzi asupra artiștilor olandezi și germani. Nu se mai poate stabili astăzi cu siguranță dacă anumite elemente, aparent neerlandeze, din peisajele lui Andrea Schiavone se explică prin influența a doi pictori flamanzi neînsemnați care lucraseră la Veneția : Paulus Franck (Paolo Fiammingo) și Lodewijk Toeput (Pozzoserrato).

secolului XVIII : în maniera lui Brueghel și-a pictat Theobald Michau (dispărut în 1765) porturile fluviale și vederile de sate, care, prin confuzia formelor, labilitatea desenului și coloritul spălăcit, sînt ușor de recunoscut și apar ca opere epigonice de proastă calitate.

Nu vom avea nevoie de multe argumente pentru a arăta că Joos de Momper care, născut în 1564 la Anvers, a murit în 1635, adică zece ani după Jan Brueghel cel Bătrîn (cu patru ani mai tînăr decît el), era un reprezentant tipic al artei flamande din veacul al XVI-lea. La originea peisajelor sale muntoase cu castele, cascade, fluvii și poduri arcuite, cu sate și poteci abrupte, se află în mod vădit acea „Weltlandschaft“ [1] ale unor artiști ca Patinier, deși Momper, lăsînd la o parte amănuntele mărunte, purcede mai sumar și cu mai multă amploare (Ilustrația 390). La fel de arhaică și primitivă este maniera sa de a reprezenta perspectiva spațială și atmosfera : primul plan fiind ocru, cel mijlociu verzui, iar zările de un albastru intens. Deși artistul acesta excelent era un creator neobosit, nu putem asocia cu numele său noțiunea de producție masivă schematică. Peisajele stîncoase de pe înălțimea cărora privirea pătrunde în largi văi de munte, și pe care le văzuse în timpul unei călătorii în Italia, îi sînt prilej de nenumărate variațiuni. Tehnica plină de temperament, făcută dintr-o sumedenie de minuscule trăsături colorate așternute în grabă ce par a prevesti poantilismul și redau de minune vibrația atmosferei, nu-și pierde nimic din prospețime și strălucire nici în cea de-a treia sau a patra sută variantă. Joos de Momper și-a executat cele mai izbutite pînze în colaborare cu Jan Brueghel cel Bătrîn, adaptîndu-și delicatele peisaje secundare atît de migălos pictate de confratele său. Aidoma lui Brueghel a ajuns,

---

[1] Peisaj compozit imaginar, asemănător cu un „montaj“ cuprinzînd tot felul de forme de relief (N. tr.).

în cele din urmă, să execute peisaje pline de simplitate pașnică, în care poteci de țară și cîmpii alternează cu dîmburi unduioase ; dar exuberanța coloritului rămîne cea a veacului al XVI-lea. Abia nepotul său, Frans de Momper, care se stabilise la Amsterdam, în Olanda, unde a trăit pînă la 1660, reuși să scuture jugul formulelor arhaice ale unchiului său, executînd imitații mediocre după nuanțatele peisaje ale lui Jan van Goyen.

În veacul al XVII-lea, Rubens a exercitat și pe tărîmul peisajului o influență atît de totală și s-a afirmat ca un maestru atît de inegalabil, încît, cu puține excepții, nici măcar specialiștii flamanzi ai peisajului nu pot fi luați în seamă. Wilhelm von Bode consacrîndu-i lui Rubens un capitol substanțial, îl trimitem pe cititor la paginile 410—411 și 428 ale studiului său, în care autorul analizează peisajele marelui artist. Dacă pe timpul lui Bode, după cum singur deplora acesta, peisajele lui Rubens, răspîndite în lumea întreagă, suscitau puțin interes, astăzi lucrurile stau altfel. Altădată subapreciate, schițele în ulei ale lui Rubens sînt astăzi extrem de cotate pentru prospețimea și spontaneitatea lor, execuția plină de temperament și factura spumegînd de duh ; în ultimele decenii li s-au consacrat chiar expoziții speciale și mai multe publicații ; tot astfel, peisajele sale provoacă acum o admirație demnă de ele. La marea expoziție de schițe în ulei care a avut loc, în 1953, la Muzeul Boymans din Rotterdam, figurau și unele din micile sale peisaje, pictate nemijlocit după natură. În aceste schițe aparent modeste (Colecțiile Ludwig Burchard și Edward Speelman, Londra), cărora li se adaugă un peisaj nocturn de mari proporții și foarte evocator (Colecția contelui Seilern, Londra), precum și un „Amurg în pădure“ (Colecția Neuerburg, Hamburg), Rubens a fixat

cu puține trăsături rapide și de dragul anumitor efecte de lumină, o imagine de pajiște, o căruță trecînd printr-o strîmtoare, un cal păscînd lîngă un crîng. Simplitatea motivului înrudește aceste schițe cu peisaje asemănătoare ale lui Ariaen Brouwer, dar tușa lui Rubens vădește mai multă vigoare și energie, modelînd forme mai acuzate. Odată cu colecția van Beuningen, a intrat în posesia muzeului din Rotterdam genialul studiu de mari dimensiuni înfățișînd o margine de pădure : printre trunchiurile înalte pătrund razele soarelui ce apune sclipind în bogatele coroane ale copacilor.

Printre cei mai populari peisagiști flamanzi ai veacului al XVII-lea se numără încă și azi *Lucas van Uden* (1595—1672), din Anvers. De cîte ori încercăm să ne reprezentăm una din nenumăratele sale lucrări, se produce un fenomen grăitor care dă însă și de gîndit : în loc să apară, în toată plasticitatea sa, o operă bine determinată, se formează doar o imagine generală și confuză, alcătuită din toate plăcutele sale peisaje — ceea ce dovedește că van Uden nu a știut să imprime impresiilor sale un caracter individual. Păstrăm o amintire vagă despre tablouri frumoase : în prim plan, dîmburi plantate cu mesteceni mlădioși sau boschete cu coroane răsfirate permit privirii să lunece peste lanuri și lunci pașnice printre care șerpuiesc alei și se întind sate și mici heleșteie oglindind nori, crînguri și tufișuri (Ilustrația 391). Uneori — așa cum apare pe tablouri aflate la München și Hanovra — din cîmpia neerlandeză se înalță dintr-o dată un munte masiv, lipsit însă de orice caracter amenințător (Ilustrația 392). Personajele accesorii sînt adesea pictate de David Teniers, dar Lucas van Uden însuși și-a animat uneori tablourile cu grupuri delicate : drumeți, ciobani cu turmele lor, cosași odihnindu-se, alaiuri de nuntași, țigănci ghicitoare. Coloritul, foarte palid, se limitează la

un verde surd, un maroniu roşcat şi galbenul razelor solare. Peste şes plutesc vapori verzi-argintii, în timp ce umbrele întunecoase din prim plan apar greoaie şi opace.

Lucas van Uden a studiat cu folos lucrările lui Joos de Momper ; ca şi acesta, a cutezat să execute mari peisaje muntoase, fără a le da totuşi formatul uriaş al peisajului Galeriei din Viena (doi metri pe trei), pe care de Momper l-a pictat parcă jucîndu-se. În personajele secundare şi construcţia personajului recunoaştem uneori, pe lîngă influenţa lui de Momper, împrumuturi nemjilocite de la Rubens — reduse însă la o formă atît de gingaşă şi la un colorit atît de estompat încît nu mai evocă originea lor.

Dacă graţioasele peisaje de vară ale lui van Uden nu iradiază nici căldură, nici strălucire, rarele sale peisaje de iarnă (ale căror cele mai izbutite exemplare se află la Galeria Liechtenstein, Viena şi în fosta colecţia Victor Decock, Paris) nu ne transmit nici un fior de frig şi ger. Mica dumbravă, dîmburile, heleşteiele cu patinorii zglobii, sînt acoperite cu un strat de zăpadă atît de subţire, încît par a fi presărate cu zahăr.

Unele dintre cele mai bune opere ale sale trezesc bănuiala că van Uden nu a avut curajul să-şi afirme personalitatea, lipsa sa de încredere în sine împiedicîndu-l să se abată de la drumul trasat de Joos de Momper şi Rubens pentru a-şi urma propria cale. De cîte ori este conştient de sine şi priveşte natura cu proprii săi ochi, creează peisaje despuiate de orice artificiu, ca cel reprezentînd dîmburi împădurite, la picioarele cărora case ţărăneşti se reflectă în apa unui heleşteu, şi căruia David Teniers i-a adăugat cîţiva ţigani care ghicesc viitorul. (Muzeele de Stat, Berlin). Din păcate, aceste peisaje pătrunse de simţ poetic şi de simplitate constituie rare excepţii într-o operă destul de monotonă.

Deși peisajele lui Lucas van Uden, grațioase și delicate, ba chiar ușor anemice, par a fi operele unui autor cam vlăguit, biografia pictorului ne afirmă contrariul : van Uden era un aventurier întreprinzător și viril, căruia soția sa îi dărui opt copii — dintre care doi înaintea căsătoriei — și care mai avea o mulțime de copii nelegitimi.

Alături de artistul acesta din Anvers, printre cei mai populari peisagiști flamanzi se numără doi pictori din Bruxelles : *Lodewyck de Vadder* (1605—1655) și *Jacques d'Arthois* (1613 — c. 1686). Ne vine greu să înțelegem popularitatea de care se bucură încă în zilele noastre lucrările lui de Vadder. În tablourile sale tipice, el ne arată cîte un defileu nisipos sau cîte o mică trecătoare cu cîțiva călăreți și drumeți : lateral, vedem o rîpă argiloasă, iar printre copacii din planul mijlociu, privirea se pierde în zări (Ilustrația 393). Maeștrii olandezi ca Pieter Molijn, Jan Wijnants și van Goyen au dovedit de nenumărate ori că și motive neînsemnate ca acestea oferă mult farmec pitoresc. De Vadder năzuind numai la efecte decorative, am greși comparînd tablourile sale cu cele ale realiștilor olandezi. După spusele lui Houbraken, de Vadder ar fi avut obiceiul să se scoale în timpul nopții pentru a pîndi, în zori, vibrația aerului printre copaci și a observa cum răsăritul de soare destramă ceața de dimineață. Dar cochetele sale peisaje nu trădează nimic dintr-o astfel de cufundare totală în sînul naturii. Amănuntele ramurilor și frunzișului rămîn se nasc boschete lipsite de relief și de substanță. Umbrele ruginii, solul de culoarea nisipului, povîrnișurile galbene ca lutul apar fumurii și aspre ; peisajul din zări este doar sugerat prin cîteva trăsături plate și orizontale. Coloritul impur și șters nu-i oferă ochiului prilej de desfătare. La fel de rapid și de neglijent și-a executat Lodowyck de Vadder tablou-

rile cu cîteva sate la marginea unui crîng sau unei pajiști (cel mai izbutit exemplar se află la Galeria din Berlin).

Creațiile lui *Jacques d'Arthois* merită însă tot respectul. La prima vedere, tinde și el, concentrîndu-și toate mijloacele, să confere tablourilor sale o formă izbitoare prin măreția ei, dar el se înalță deasupra virtuozității decoratorului. Artist autentic, posedă de asemenea o tehnică temeinică. Încercînd să-i descriem peisajele — desișuri de pădure cu copaci înalți și heleștee mlăștinoase, cocioabe străjuite, de boschete maiestuoase la cîte o margine de drum, — constatăm, spre uimirea noastră, că motivele sale coincid mai mult sau mai puțin cu cele ale lui Jacob van Ruisdael.

Privind însă tablourile, nu facem o asemenea asociere, căci pînzele pictorului din Bruxelles sînt cu totul lipsite de poezie. În tablourile sale cele mai desăvîrșite, lipsa aceasta de emoție este întrucîtva compensată de virtuți formale (operele cele mai mărețe sînt cele patru mari peisaje cu pădure aflate la Pinacoteca din München — Ilustrația 394). Impunătoarele tablouri cu boschete dese și nori albi trecînd pe albastrul cerului evocă, prin armonioasa lor seninătate, eroicele peisaje ideale ale Școlii lui Poussin. Amploarea concepției nu-l împiedică pe Jacques d'Arthois să se revele, în operele sale principale, ca un delicat iubitor al vegetației. Cu migala desenatorului și gingășia pictorului el înfățișează tufa și firicelul de iarbă, strălucirea macului roșu și a galbenelor margarete. Codrii singuratici par a fi pustii, dar nu-i învăluie melancolia apăsătoare a locurilor neumblate. Cînd însă la marginea pînzei apar mici personaje sau cîte un cătun, putem fi siguri că au fost adăugate de o mînă străină. Fapt ciudat : d'Arthois, care, fie zis spre cinstea sa, a evoluat fără a se supune influenței lui Rubens, a folosit pînă la sfîrșitul vieții străvechea

și depășita formulă pentru reprezentarea perspectivei aeriene : primul plan este brun, cel mijlociu verde, iar albastrul zărilor este atît de intens, încît uneori strălucitoarele maluri ale Mediteranei par a se substitui șesurilor Flandrei.

Este cu atît mai greu a-l analiza în mod obiectiv pe Jacques d'Arthois, cu cît numele său a devenit simbolul peisajelor flamande decorative și i s-au atribuit tablourile unor artiști al căror stil este mai mult sau mai puțin apropiat de al său — Ignatius van der Stock, Lucas Achtschellinck, frații Cornelis și Jan-Baptist Huysmans — precum și peisajele unor imitatori lipsiți de talent. Nu este cazul să analizăm pe acești artiști de tendințe similare, pe imitatorii de calitate mediocră, întrucît ei nu au îmbogățit cu nici o contribuție originală domeniul peisajului flamand. Numai un artist extrem de personal, neinfluențat de stilul flamand caracteristic al vremii — peisagistul Jan Siberechts din Anvers — merită un studiu mai amănunțit.

JAN SIBERECHTS

Încă la începutul veacului nostru, nu era cunoscut în Germania decît un singur tablou al lui Siberechts ; admirabila pînză reprezentînd o păstoriță și pe fiica ei moțăind la marginea unei pășuni (Pinacoteca din München — Ilustrația 401). În colecția de la München, idila aceasta bucolică face să răsune, printre pateticele tablouri ale lui Rubens, o melodie dintr-o țară îndepărtată și stranie. Această ignoranță în privința lui Siberechts se explică prin faptul că în muzeele germane el nu figura decît cu încă un tablou, din păcate foarte slab, aflat la Galeria din Hanovra. Muzee vestite dintotdeauna pentru colecțiile lor de pictură neerlandeză, ca cele din Dresda, Kassel,

Schwerin și Braunschweig, nu posedă nici azi vreun tablou de el ; iar cîteva decenii în urmă, el apărea, în străinătate, doar în unele muzee și colecții particulare — la Lisabona și Budapesta, Leningrad, Moscova, Copenhaga și Bordeaux — în orașe, așadar, rareori vizitate de amatorii de artă. Cînd, în 1916, Galeria din Berlin făcu achiziția primului tablou de Siberechts, am publicat în „Dările de seamă“ ale muzeelor berlineze, un articol în care semnalam peste treizeci de pînze ale pictorului, pe care le văzusem în Germania și în străinătate. Cercetărilor lui Gabriel von Thérey, fostul conservator al Galeriei din Budapesta (unde figurează trei opere ale lui Siberechts) și, mai cu seamă, străduințelor lui T. H. Fokker, un istoric de artă olandez, autor al unei lucrări despre peisagistul din Anvers, le datorăm descoperirea treptată a aproximativ 70 de tablouri. Siberechts devenind, pe bună dreptate, unul dintre peisagiștii flamanzi favoriți ai conservatorilor de muzee și ai colecționarilor, cercetări susținute au readus la lumină vreo sută de tablouri.

Opera artistului, cu excepția lucrărilor de tinerețe, ne este astăzi bine cunoscută ; despre viața sa trebuie însă să ne mulțumim cu date puține și succinte.

Siberechts s-a născut la Anvers, în luna ianuarie 1627 ; în anul 1648 sau 1649 a fost admis în breasla Sf. Luca, iar în august 1652, s-a căsătorit. În 1672, el s-a stabilit în Anglia și a murit la Londra în 1703.

Primele sale pînze datate au fost pictate de la vîrsta de douăzeci și șase de ani : un peisaj (datat din 1653, și nicidecum din 1651 !) cu doi păstori culcați pe malul unei ape și o turmă în mers (Galeria din Berlin) și o suită de 13 peisaje, executată în același an, care decorează sertarele și ușile unui dulăpior din abanos (Colecția Lanckoronski, Viena). Micile tablouri aflate la Viena sînt piese decorative executate în grabă, a căror valoare artistică nu poate fi asemuită cu cea a dulapului însuși, ale cărui

proporții armonioase vădesc factura măiastră a unui meșteșugar de artă flamand. Suita de peisaje, ca și tabloul de tinerețe aflat la Berlin și o pînză nesemnată (Muzeul din Lille) — două păstorițe mînîndu-și turma — avînd un caracter meridional, s-a presupus că Siberechts a fost în Italia. După părerea lui T. H. Fokker — în ochii căruia o ședere a lui Siberechts la Roma este un fapt sigur — artistul ar fi călătorit în Italia înainte de a fi fost primit în breasla artiștilor din Anvers, adică între 1645 și 1648.

Dar oare a avut loc această călătorie neatestată de nici un document ?

Tablourile, destul de neînsemnate, pictate cu aproximativ cinci ani după călătoria problematică, nu vădesc influența peisajului și a artei meridionale, iar în lucrările din anii următori nu apare nici o amintire despre Italia. În schimb, Cornelis de Bie, autor flamand de biografii de artiști, născut în același an cu Siberechts (1627), menționa încă din timpul vieții acestuia că el pictase peisaje italienești în maniera lui Dujardin și a lui Berchem. Dar negustorii de obiecte de artă și colecționarii din Anvers, ca și cei din alte centre de artă vecine, posedau tablouri ale acestor doi pictori și ale altora, pe care Siberechts le-ar fi putut vedea. Chestiunea litigioasă a călătoriei în Italia se complică și mai mult prin faptul că, la expoziția peisagiștilor flamanzi care a avut loc la Bruxelles, în 1926, au figurat două peisaje italienești aparținînd unui Willem van Siberecht necunoscut (Muzeul din Liège și colecția Bruylant — actualmente la muzeul din Bruxelles). Tabloul aflat la Bruxelles — printre boschete dese șerpuiește o apă peste podul căreia doi păstori își mînă turma — prezintă în mod neîndoielnic asemănări cu peisajele lui Jan Siberechts. Sîntem deci îndreptățiți să presupunem o rubedenie nu numai artistică, dar și de sînge între cei doi pictori, deși acel Willem Siberecht necunoscut și-a semnat tablourile respectiv

„Guiellimus van Siberecht“ și „G. V. Siberecht 1666“. Aceste deosebiri în ortografierea patronimului nu sînt însă hotărîtoare ; astfel, Pieter Bruegel cel Bătrîn, contrar fiului său, își scria numele fără „h“ ; Jacob van Ruisdael își ortografia pe al său cu „i“ și nu cu un „y“ ca unchiul său Salomon ; Jan van Goyen și-a schimbat semnătura de două ori în cursul carierei sale. Sînt departe de a afirma că i-am putea atribui necunoscutului Willem (Giuellimus) van Siberechts paternitatea grupului de peisaje aparent italienești de la Berlin și Viena, care poartă cu litere citețe semnătura „J. Siberechts“, și cărora i se adaugă un tablou reprezentînd un povîrniș de munte cu statui și o pereche de păstori întinși pe jos (Muzeul din Göteborg). Dar se prea poate ca peisajele sale italienești să-l fi influențat pe ilustrul său omonim.

La începutul anilor '60 ai secolului XVII, arta lui Jan Siberechts dobîndește o nebănuită vigoare. Asistăm la o totală schimbare de stil. Acum începe să picteze, folosind o tehnică și conform unei concepții străine de convențiile artei flamande, peisaje din patrie cu țărani trecînd printr-un vad în drum spre tîrg.[1] Acestea sînt tablourile — și sînt cunoscute peste 40 — ce ni le evocă numele lui Siberechts. Cele mai frumoase figurează la muzeele din Anvers (Ilustrația 397), Berlin (Ilustrația 400), Lille, Londra, Copenhaga, Moscova, Rot-

[1] În prima jumătate a secolului XVII au existat totuși cîțiva peisagiști flamanzi, foarte puțini la număr, care au prevestit arta lui Jan Siberechts. Jan Wildens (1586—1653) din Anvers, de pildă, a executat, pe lîngă tablouri în stilul școlii lui Rubens, unele peisaje cu dîmburi și șes, pătrunse de simplitate. Peisajul său cu două țărănci pe cale să treacă printr-o apă (Colecția J. M. Binder, Muzeul din Düsseldorf) i-a fost atribuit din greșeală chiar lui Siberechts. Menționăm de asemenea un peisaj cu curcubeu (Muzeele de Stat, Berlin), pictat de Wildens în 1621.

terdam (Ilustrația 396), Budapesta, precum și în colecțiile Berk din Neu-Hemmerich (Ilustrația 395), Thurkow (Haga) și Wetzlar (Amsterdam).

Călare sau cu căruțe cu zarzavat, mai multe țărănci au pornit spre tîrg pe cîte un drum inundat sau printr-un vad mărginit cu tufișuri și copaci. Ele se întîlnesc cu o turmă ale cărei păstorițe, ridicîndu-și fusta, trec prin apa mică. O femeie s-a așezat la mal pentru a-și răcori în apă picioarele obosite de drum, în timp ce se adapă cîinele ciobănesc. Din depărtare se apropie clătinîndu-se în apa mică, un car supraîncărcat cu fîn. Tabloul datat din 1670, aflat la Muzeul din Lille, constituie o excepție prin faptul că, în loc de țărani, înfățișează o pereche de persoane distinse ducîndu-se călare la o vînătoare, în timp ce o trăsură seniorială trece fluviul din fundalul tabloului. Idilicele maluri sînt mărginite cu sălcii, mesteceni și plopi, care astupă vederea. De peisajele acestea am putea spune că sînt interioare sub cer deschis, încadrate de tufișuri dese și copaci cu frunzișul bogat. Seninătatea robustelor țărănci ne readuce în memorie acele personaje reculese din tihnitele „*Zustands-Bilder*“ ale pictorilor olandezi de scene de interior.

Este uimitor faptul că, în pofida banalității temei sale favorite, Siberechts a reușit s-o adapteze unor situații noi. Două personaje revin mereu : tînăra servitoare care, fără a se pleca, străbate apa ținîndu-și pe cap cu o mînă cana grea cu lapte, iar cu cealaltă un coș lucios de alamă, ridicîndu-și totodată fusta albastră, și femeia așezată pe malul rîului ; ele revin într-adevăr mereu, dar, de fiecare dată, cu alte atitudini și altfel îmbrăcate. Mai tîrziu, se vor repeta compoziții întregi, dar nu vor fi cópii identice, ci variante diferențiate prin multe amănunte.

În fața celor mai bune tablouri ale pictorului, ne întrebăm ce se cuvine admirat mai mult sau, mai bine zis — deoarece, fiind vorba de

un artist desigur înzestrat și foarte personal, dar lipsit de geniu, termenul de „admirație“ pare exagerat — care dintre însușirile sale se cuvine subliniată mai puternic. J. Siberechts se afirmă în egală măsura ca animalier, peisagist și autor de scene rustice.

El ne face să simțim asprimea pielii de vită și de cal. Mișcările oilor, caprelor și ale unui cîine ce se adapă sînt surprinse în toată vioiciunea lor. Animalitatea letargică a vacilor este atît de bine observată, încît un tablou care a făcut parte din fosta colecție Schloss (Paris) — un peisaj fluvial cu multe figuri — nu și-a primit amuzanta denumire după personaje, ci după o vacă ce privește împrejur : „Vaca curioasă“.

Animalier, Siberechts susține, în pînzele sale cele mai izbutite, comparația cu specialiștii olandezi ; ca peisagist, poate rivaliza cu Jan Wijnants și Adriaen van de Velde. În tablouri de dimensiuni mici — de pildă, în peisajul cu vad, datat din 1670 și aflat la Galeria din Berlin — în cel similar, dar de proporții mai mari, în care apare doar femeia spălîndu-și picioarele în apă (Muzeul din Anvers), precum și în micul „Vad“ din fosta colecție Victor Decocq (Paris), pictorul redă magistral trunchiurile sălciilor bătute de vînt și soare, florile și iarba, pajiștile la margine de pădure, lumina rece străpungînd ramurile codrilor. Cît de frumos pictează Siberechts limpezimea unui rîuleț, apa țîșnind sub copitele grele ale calului înhămat la căruță, unduirile și împroșcăturile provocate de picioarele femeilor ! (Ilustrația 397). În unele tablouri de format foarte mare, asupra cărora vom reveni, Siberechts folosește o tehnică mai largă și mai viguroasă, cerută de efectul la distanță pe care compozițiile de dimensiuni atît de considerabile erau menite să-l dețină. Spre surprinderea noastră, tabloul cu păstorițele adormite (Pinacoteca din München), menționat la începutul capitolului și care nu face parte din grupul peisajelor cu vad, are

o factură destul de aspră (Ilustrația 401). Evocînd idila aceasta rustică în odaia de lucru, o revedem înzestrată cu delicatețea și blîndețea unui Corot. Privind-o însă la Pinacotecă, ne cuprinde uimirea văzînd cu ce vigoare aproape brutală și cu cîtă economie de mijloace a fost obținut un efect încîntător. Frunzele plopilor au fost realizate cu tușe groase de culoare, iar întreaga factură este departe de a fi vaporoasă și delicată. Cuceritor prin adorabilul motiv, tabloul bucură ochiul și prin degradeurile culorilor de verde plin, brun veșted, albastru rece din fundal, ca și prin nuanțele veșmintelor : galben, roșu de garanță, albastru surd.

În tablourile caracteristice ale lui Siberechts apar aproape exclusiv femei. Rarele personaje masculine sînt tineri ciobani ocupînd în motivul pînzei un loc secundar. Servitoarele sînt privite în mod realist, fără însă a fi urîte și greoaie ca cele ale lui Ostade sau Brouwer, dar nici afectate și zglobii ca la Teniers. După cum se știe, pictorii neerlandezi de scene rustice din secolul XVII i-au arătat pe țărani la ospățuri, la joc și la dans după o zi de muncă, dar rareori în timpul muncii. Cu excepția celor două impunătoare tablouri aflate la Galeria din Bruxelles și reprezentînd activitatea unei ferme, Siberechts nu-și arată țărăncile la munca cîmpului sau în grajd, ci odihnindu-se sub cerul liber sau în drum spre tîrg, prilej binevenit de a întrerupe lucrul și de a se găti cochet. Culorile rochiilor sînt, de cele mai multe ori, albastrul închis, roșul potențat și galbenul-de-lămîie. În interpretarea lui Siberechts, trupurile robuste ale tinerelor servitoare au rotunjimile și plasticitatea unor sculpturi.

Peisagistul acesta pasionat ne rezervă una din acele surprize pe care ni le fac adesea pictorii neerlandezi specializați într-un anumit domeniu : există de el doar două interioare burgheze de format mediu cu motive de gen. La muzeul din Copenhaga figurează un tablou semnat „J. Siberechts fecit Anvers 1671“, re-

prezentînd o mamă alăptîndu-şi copilul lîngă leagăn, în timp ce servitoarea mătură în odaie. Al doilea interior — o tînără femeie şi jupîneasa sa făcînd patul — a fost nimicit de incendiul Muzeului Boymans din Rotterdam (1864) şi ne este cunoscut numai printr-o acuarelă în culori (Ilustraţia 402). Ambele odăi sînt împodobite cu un tapet de piele aurită, şemineuri superbe, elegante paturi cu polog şi cu peisaje „cu vad" pictate de Jan Siberechts. [1]

Dintr-o greşeală uşor de iertat, vechile cataloage de muzee le atribuie pictorilor olandezi de scene de interior Pieter de Hooch şi Esaias Boursse tabloul de la Rotterdam. Căci motive ca „Doamnă gătindu-se" şi „Mama lîngă leagăn" au fost reproduse de nenumărate ori de către pictorii olandezi, pe cîtă vreme interioarele cu scene de gen sînt ca şi necunoscute în arta flamandă. După cum am mai spus, nici Gonzales Coques, nici Egidius van Tilborch nu au reprezentat interioare burgheze de dragul lor ; acestea le serveau doar drept decor pentru mici portrete de familie.

Întrucît ambele interioare cu scene de gen coincid cu opere asemănătoare ale unor pictori olandezi, iar peisajele lui Siberechts evocă, prin redarea contemplativă a omului şi a naturii, prin lipsa de anecdotă şi, adesea, şi prin factură, tablourile artiştilor din nordul Ţărilor de Jos, se naşte întrebarea dacă Siberechts a imitat în mod conştient modelele olandeze.

În tinereţea sa, pe cînd picta micile sale peisaje „italieneşti", avusese, fără îndoială, nenumărate ocazii să vadă, la Anvers, lucrările unor pictori olandezi care călătoriseră în Ita-

---

[1] Rare sînt interioarele pictorilor neerlandezi ai căror pereţi sînt împodobiţi cu lucrări proprii ale acestora. După cîte îmi amintesc, nu mai există decît un singur caz similar în toată pictura neerlandeză din secolul XVII : în portretul unei familii pictate în casa ei (Colecţia L. Fry, Delafors), Emanuel de Witte a reprodus pe peretele din fund unul din interioarele sale de biserici.

lia — Berchem, Both, Dujardin ; în orașul său natal și în cursul unor scurte călătorii pe care le va fi întreprins în Olanda vecină, va fi avut prilejul să cunoască pînzele acelor peisagiști naționali olandezi cu care avea afinități : Govert Camphuijsen, Paulus Potter, Adriaen van de Velde, Jan Victors. Eu totuși nu cred că pictorii olandezi exercită asupra sa vreo influență hotărîtoare, deschizîndu-i calea pe care a urmat-o. Siberechts se înrudește cu olandezii numai prin aceea că se cufundă, ca și ei, în contemplarea naturii, că este lipsit de un temperament focos și că redă cu predilecție o atmosferă pașnică și împrejurări fără acțiune. Acestea sînt însă însușiri înnăscute ce nu pot fi „preluate“ de la un model.

Într-o privință, Jan Siberechts se deosebește fundamental de pictorii de scene rustice și de animalierii și peisagiștii olandezi, vădindu-se flamand autentic : el posedă darul de a executa magistral și tablouri de foarte mari dimensiuni. Cînd un animalier și peisagist olandez ca Paulus Potter se încumetă să picteze tablouri uriașe, rezultatul, după cum a observat și W. van Bode, nu se numără printre operele sale cele mai izbutite. În cartea sa „Maeștri de odinioară“, Eugène Fromentin a îndreptat o critică nimicitoare la adresa „Taurului“ de mărime naturală al lui Potter (Mauritshuis, Haga), nu fără a admira detaliile frumoase.

Printre operele de dimensiuni mari ale lui Siberechts — cea mai considerabilă măsurînd 2,30 × 3,50 m — se numără un peisaj decorativ silvestru cu țărani (Castelul Anholt, Westfalia) ; două „Ferme“ (Galeria din Bruxelles), „Vadul din pădure“ (Muzeul comunal, Bruxelles), precum și un măreț peisaj (datat din 1666), provenit dintr-o biserică din Malines și reprezentînd predica ținută păsărilor de către sfîntul Francisc ; în ciuda luminii reci și a rigidității celor două personaje și a animalelor, pînza amintește, atît prin motiv, cît și prin destinația ei inițială, de marile peisaje de bi-

serici pictate de Jacques d'Arthois și Ignatius van der Stock (Muzeul din Anvers). Cele două pînze de mari dimensiuni de la Galeria din Bruxelles — cea care reprezintă femei făcînd legături de zarzavat poartă data 1664 și a fost, așadar, executată în anii de maturitate ai pictorului — sînt pictate cu atîta migală, încît putem deslușI fiecare piatră și fiecare cărămidă fără ca efectul general să fie micșorat (Ilustrația 399). Într-adevăr, lumina zilei nu iradiază căldură nici în pînza aceasta, umbrele sînt opaci și mișcările femeilor stîngace. Lipsurile acestea dispar însă cu desăvîrșire în amplul și pitorescul peisaj cu vad din colecția C. Berk (Neu-Hemmerich), în care frunzele galbene de toamnă ale unui copac se desprind cu sclipiri de flacără de frunzișul verde-închis din fundul tabloului (Ilustrația 395), precum și într-un alt peisaj cu vad, animat de numeroase personaje, cu un crîng de mesteceni ca fundal (Muzeul Boymans, Rotterdam — Ilustrația 396).

Stabilindu-se definitiv în Anglia, în 1672, Siberechts își lărgește orizontul. Își dă seama că există și alte motive demne de a fi pictate în afara vadurilor și a malurilor pașnice de rîu. În ultimele decenii, reia adesea motivul său favorit — vadul cu ciobani și țărani — dar privirea pătrunde mai departe și mai liber. În planul mijlociu și în fundal, se întind pajiști și pășuni unde pasc turme. Povîrnișuri stîncoase acoperite cu desișuri și copaci, stejari maiestuoși ce-și întind cu forță ramurile viguroase se înalță în prim plan, descoperind privirii, lateral, o vale, cătune izolate, culmi și coame de munte împădurite. Femeile și bărbații — care apar acum mai frecvent — sînt reduși la formatul unor personaje accesorii. În capodoperele pictate la Anvers, drumeții înaintau încă în tăcere, cufundați în gînduri, iar precupeții și ciobanii se întîlneau fără a-și da binețe; acum însă, Siberechts se străduiește să sporească interesul tablourilor sale, adăugîndu-le cîte o mică anecdotă. Desigur, nu reprezintă

accidente — căruțe cu zarzavat căzute în apă sau cai speriați — căci împrejurări atît de emoționante repugnă firii sale flegmatice. El ne arată cum o păstoriță cere unui călăreț să-i indice drumul ; vînători ocupați cu haita lor de cîini, la o margine de sat ; doi îndrăgostiți șoptindu-și vorbe dulci în drum spre tîrg ; în cîteva tablouri vedem o trăsură splendidă trasă de șase cai bălani. Contururile figurilor devin mai nervoase, desenul mai dur și riguros, coloritul mai surd și sec. Verdele închis se preface într-un albastru opac.

Dar chiar în ultima perioadă, mai apar capodopere ca, de pildă, pășunea (datată din 1678) cu o femeie în prim plan și două fete culcate pe iarbă (Muzeul din Bordeaux) sau cele două pînze executate în 1684 — „Vînători cu cîini sub un stejar“ (Galeria din Bruxelles) — și frumosul peisaj englezesc cu dîmburi, a cărui compoziție rafinată este animată de o păstoriță și de drumeți (colecție particulară germană — Ilustrația 403).

În „Anecdotes of Painting in England“ lucrare apărută în 1762, Horace Walpole, romancier și amator de artă, ne povestește că Jan Siberechts fusese chemat în Anglia de către ducele de Buckingham. Faptul pare cert, întrucît există tablouri de Siberechts reprezentînd castele și conace din Anglia, care par a fi fost comandate, și nicidecum pictate din inițiativa artistului. Unele dintre acestea, datate din 1675 pînă la 1695, se află încă azi în posesia urmașilor celor care le-au comandat și sînt greu accesibile. Bucuria trezită de expoziția de pictură flamandă organizată în 1953—1954 de Academia Regală de Artă din Londra — unde șase din aceste pînze au figurat pentru prima dată — s-a soldat cu o categorică dezamăgire. Chiar și cele mai bune lucrări erau lipsite de o valoare artistică superioară ; este vorba de un peisaj cu vad, executat cu rutina virtuozului, în care

apare o caleașcă trasă de șase cai (datat din 1674 ; colecția marchizului de Bath, Londra) și de piesajul cu o cireadă de vaci la umbra unui stejar viguros, al cărui frunziș este sugerat de mici puncte granulate înșirate ca niște perle (datat din 1692 ; colecția Lord Middleton, Londra). Desenate parcă cu linia, castelele și conacele dau dovadă de o execuție pe cît de corectă, pe atît de anostă.

Puterea evocatoare a lui Siberechts scăzînd în mod vădit după stabilirea sa în Anglia, amatorii de limbaj pompos l-ar putea asemui cu Anteu, care era de neînvins atîta vreme cît picioarele sale atingeau solul autohton. Un examen mai obiectiv și concret ne arată că lentul declin al lui Jan Siberechts a fost soarta tragică și a altor artiști flamanzi și olandezi ai secolului XVII, care fuseseră invitați în Anglia sau care, din motive financiare, se stabiliseră acolo pentru un timp mai lung sau mai scurt. Singura excepție o constituie Anthonis van Dyck — excepție contestată însă și ea de Wilhelm von Bode în capitolul ce i-l consacră lui van Dyck în cartea sa „Maeștrii picturii olandeze și flamande“.

LISTA ILUSTRAȚIILOR

213. *Anonim olandez :*
Pictori neerlandezi la Roma (20×25 cm), Berlin, Staatliches Kupferstichkabinett.

214. *Gerard van Honthorst :*
Adorarea păstorilor (91×150 cm), Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

215. *Gerard van Honthorst :*
Despăduchere la lumina unei lumînări (105×136 cm), Basel, Muzeul de artă.

216. *Gerard van Honthorst :*
Omul care scoate măsele (147×218 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.

217. *Gerard van Honthorst :*
Muzicantul vesel (108×89 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

218. *Gerard van Honthorst :*
Concertul (168×178 cm), Paris, Luvru.

219. *Dirck van Baburen :*
Codoașa (101×107 cm), Boston, Museum of Fine Arts.

220. *Jan van Bijlert :*
Vivandieră (84×68 cm), Utrecht, Centralmuseum.

221. *Paulus Bor :*
Ghicitoarea (120×144 cm), Utrecht, Centralmuseum.

222. *Nicolaes van Galen :*
Dreptatea împărțită de contele Willem cel Bun (190×203 cm), Hasselt (Overijssel), Primărie.

223. *Cornelis van Poelenburgh :*
Cascadele de la Tivoli (24×33 cm), München, Alte Pinakothek.

224. *Cornelis van Poelenburgh :*
Oraș din munții Italiei (23×35 cm), Londra, National Gallery.

225. *Cornelis van Poelenburgh :*
Nimfe scăldîndu-se și fauni (38×46 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

226. *Cornelis van Poelenburgh :*
Pictorul prezentîndu-și soția lui Rubens (43×68 cm), colecție particulară germană.

227. *Jan Asselijn :*
Peisaj din Roma (110×130 cm), Viena, Akademie-Galerie.

228. *Jan Asselijn :*
Digul Anthonis de lîngă Amsterdam străpuns de ape la 5 martie 1651 (55×68 cm), Schwerin, Staatliches Museum.

229. *Jan Asselijn :*
Lebădă apărîndu-și cuibul (144×171 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

230. *Adam Pijnacker :*
Peisaj din Italia (79×68 cm), Londra, colecția Wallace.

231. *Adam Pijnacker :*
Pe malul unui fluviu din Italia (43×36 cm), Leningrad, Ermitaj.

232. *Johannes Hackaert :*
Aleea cu frasini (66×54 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

233. ***Johannes Hackaert :***
Lacul Trasimeno (82×145 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

234. *Pieter van Laer :*
Negustorul de rachiu (49×40 cm), Roma, Galleria Nazionale.

235. *Jan Miel :*
Dans în fața hanului (51×66 cm), Viena, Akademie-Galerie.

236. *Jan-Baptist Weenix :*
Pe malul mării (84×107 cm), Londra, colecția Wallace.

237. *Jan-Baptist Weenix :*
Cetate pe coasta Mediteranei (116×145 cm), Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

238. *Jan-Baptist Weenix :*
Mama cu copilul (47×43 cm), colecție particulară germană.

239. *Jan-Baptist Weenix :*
Căprioară ucisă (180×162 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

240. *Cesar Boëtius van Everdingen :*
Neron în chip de Bacchus (162×180 cm), Düsseldorf, Städtische Kunstsammlungen.

241. *Cesar Boëtius van Everdingen :*
Bacchus cu nimfe (147×161 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.

242. *Cesar Boëtius van Everdingen :*
Natură moartă cu bustul Venerei (76×50 cm), Vorden, colecţia A. Staring.

243. *Hendrick Terbrugghen :*
Concertul (99×116 cm), Ledbury, colecţia d-nei Hervey-Bathurst.

244. *Hendrick Terbrugghen :*
Flautist (71×56 cm), Kassel, Staatliche Gemäldegalerie.

245. *Hendrick Terbrugghen :*
Flautist (71×56 cm), Kassel, Staatliche Gemäldegalerie.

246. *Hendrick Terbrugghen :*
Tînăr cu un pahar cu vin (67×55 cm), Raleigh (North Carolina), Museum of Arts.

247. *Hendrick Terbrugghen :*
Fată cu un pahar cu vin (103×84 cm), Stockholm, Muzeul Naţional.

248. *Hendrick Terbrugghen :*
Cîntăreţ cu lăuta (84×69 cm), Stuttgart, Staatsgalerie.

249. *Hendrick Terbrugghen :*
Chefliul (76×60 cm), Utrecht, Centralmuseum.

250. *Hendrick Terbrugghen :*
Cimpoierul (101×83 cm), Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

251. *Hendrick Terbrugghen :*
Sfîntul Sebastian (210×150 cm), Oberlin (Ohio), Allen Memorial Art Museum.

252. *Hendrick Terbrugghen :*
Jacob şi Laban (97×114 cm), Londra, National Gallery.

253. *Hendrick Terbrugghen :*
Democrit (87×70 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

254. *Hendrick Terbrugghen :*
Cîntăreaţă de stradă (78×66 cm), Basel, Kunstmuseum.

255. *Hendrick Terbrugghen :*
Războinic adormit („Marte" ?), (106×93 cm), Utrecht, Centralmuseum.

256. *Hendrick Terbrugghen :*
Eliberarea Sfîntului Petru (150×210 cm), Schwerin, Staatlisches Museum.

257. *Hendrick Terbrugghen :*
Duetul (90×125 cm), Roma, Galleria Nazionale.

258. *Nicolaes Berchem :*
Ciobani la un apeduct (47×38 cm), Londra, National Gallery.

259. *Nicolaes Berchem :*
Peisaj cu catîrgii (109×126 cm), Londra, National Gallery.

260. *Nicolaes Berchem :*
Popas la han (48×39 cm), Londra, colecţia Wallace.
261. *Nicolaes Berchem :*
Copilăria lui Jupiter (60×82 cm), Londra, colecţia Wallace.
262. *Nicolaes Berchem :*
Ciobani cu turmele lor (44×66 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
263. *Nicolaes Berchem :*
Informaţii despre drum (24×34 cm), Leipzig, Museum der bildenden Künste.
264. *Nicolaes Berchem :*
Şanţul de sub metereze în timpul iernii (39×49 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
265. *Nicolaes Berchem :*
Ţărani arînd (38×52 cm), Londra, National Gallery.
266. *Nicolaes Berchem :*
Peisaj cu castelul Bentheim (138×103 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
267. *Nicolaes Berchem :*
Vertumnus şi Pomona (188×228 cm), Braunschweig, Gemäldegalerie.
268. *Nicolaes Berchem :*
Întîmpinarea unui prinţ maur (94×99 cm),Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
269. *Jan Both :*
Peisaj muntos cu un pictor desenînd (187×240 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
270. *Jan Both :*
Peisaj cu drumeţi poposind, Utrecht, Centralmuseum.
271. *Jan Both :*
Ciobani poposind lîngă o cascadă (103×125 cm), Londra, National Gallery.
272. *Jan Both :*
Sub zidurile Romei (66×83 cm), Londra, National Gallery.
273. *Jan Both :*
Negustor de vinuri din Roma (66×83 cm), Londra, National Gallery.
274. *Carel Dujardin :*
Turmă sub copaci (35×40 cm), Londra, National Gallery.
275. *Carel Dujardin :*
Ogradă (35×46 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
276. *Carel Dujardin :*
Peisaj cu animale poposind (54×44 cm), Paris, Luvru.
277. *Carel Dujardin :*
Muzicanţi ambulanţi (52×47 cm), Londra, colecţia Nicholas Argenti.

278. *Carel Dujardin :*
Peisaj din Italia în orele dimineţii (61×54 cm), Berlin, Staatliche Museen.
279. *Carel Dujardin :*
Portretul unui domn (62×53 cm), Londra, National Gallery.
280. *Carel Dujardin :*
Capra bolnavă (84×73 cm), München, Alte Pinakothek.
281. *Melchior d'Hondecoeter :*
Concert de păsări (164×214 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
282. *Melchior d'Hondecoeter :*
Păunul (205×174 cm), Londra, colecţia Wallace.
283. *Melchior d'Hondecoeter :*
Păunul alb (144×180 cm), Kassel, Staatliche Gemäldegalerie.
284. *Melchior d'Hondecoeter :*
Păsări de curte (104×126 cm), Londra, colecţia Wallace.
285. *Melchior d'Hondecoeter :*
Cocoşul ucis (111×83 cm), Bruxelles, Galeria Regală de pictură.
286. *Melchior d'Hondecoeter :*
Pana plutind pe apă (159×144 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
287. *Jan Weenix :*
Natură moartă cu păun (178×166 cm), Londra, colecţia Wallace.
288. *Jan Weenix :*
Natură moartă cu vînat şi castelul Bensberg (342×562 cm), München, Alte Pinakothek.
289. *Jan Weenix :*
Lebăda ucisă (245×294 cm), Haga, Mauritshuis.
290. *Jan Weenix :*
Vînatul (255×220 cm), în trecut în comerţul de tablouri din Amsterdam.
291. *Michiel Janszoon Mierevelt :*
Portretul lui Jacob Cats (66×55 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
292. *Jan van Ravesteyn :*
Portretul unui ofiţer (117×98 cm), Haga, Mauritshuis.
293. *Paulus Moreelse :*
Portretul unei doamne (68×55 cm) ; în trecut la Zürich, Kurt Meissner.
294. *Paulus Moreelse :*
Doamnă cu evantai (117×95 cm), Haga, Mauritshuis.
295. *Paulus Moreelse :*
Păstoriţă (82×66 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
296. *Judith Leyster :*
Flautist (73×62 cm), Stockholm, Muzeul Naţional.

297. *Johannes Verspronck :*
Portretul lui Eduard Wallis (97×75 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
298. *Johannes Verspronck :*
Maria Strijp, soția lui Eduard Wallis (97×75 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
299. *Johannes Verspronck :*
Tînără olandeză ; colecție particulară olandeză.
300. *Johannes Verspronck :*
Fată cu evantai (82×67 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
301. *Bartholomeus van der Helst :*
Eforii orfelinatului valon, Amsterdam, Walenweeshuis.
302. *Bartholomeus van der Helst :*
Compania căpitanului Bicker și locotenentului Blaeuw (fragment), Amsterdam, Rijksmuseum.
303. *Bartholomeus van der Helst :*
Ospățul gărzii civice cu prilejul Păcii de Westfalia (232×547 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
304. *Bartholomeus van der Helst :*
Gerard Bicker (94×71 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
305. *Bartholomeus van der Helst :*
Comandanții companiei de archebuzieri St. Joris (183×234 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
306. *Bartholomeus van der Helst :*
Ofițerii gărzii civice Sf. Sebastian (183×268 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
307. *Bartholomeus van der Helst :*
Prezentarea logodnicei (236×345 cm), Leningrad, Ermitaj.
308. *Bartholomeus van der Helst :*
Portret de familie (167×198 cm), Londra, colecția Wallace.
309. *Bartholomeus van der Helst :*
Doamnă cu evantai (104×76 cm), Londra, National Gallery.
310. *Barthomoleus van der Helst :*
Piața Nouă din Amsterdam (202×220 cm), Leningrad, Ermitaj.
311. *Thomas de Keyser :*
Portretul unui domn (113×85 cm), Kassel, Staatliche Gemäldegalerie.
312. *Thomas de Keyser :*
Portretul unei olandeze bătrîne (80×64 cm), Budapesta, Muzeul de Arte frumoase.
313. *Thomas de Keyser :*
Portretul unei tinere fete ; în trecut la Amsterdam, D. A. Hoogendijk.
314. *Thomas de Keyser :*
Constantijn Huygens și secretarul său (92×70 cm), Londra, National Gallery.

315. *Thomas de Keyser :*
Portretul ofițerului Loef Vredericx (92×70 cm), Haga, Mauritshuis.
316. *Thomas de Keyser :*
Mamă cu copil (57×41 cm), Scarsdale (N.Y.), colecția Bingham.
317. *Thomas de Keyser :*
Pieter Schout (86×70 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
318. *Jan Lievens :*
Portretul unui războinic (112×97 cm), Edinburgh, National Gallery of Scotland.
319. *Jan Lievens :*
Învierea lui Lazăr (103×112 cm), Brighton, Art Gallery.
320. *Jan Lievens :*
Portretul unei tinere fete (43×35 cm), Leipzig, Museum der bildenden Künste.
321. *Jan Lievens :*
Jertfa lui Avraam (118×136 cm), Braunschweig, Gemäldegalerie.
322. *Govaert Flinck :*
Samuel Manasse ben Israel (75×59 cm), Haga, Mauritshuis.
323. *Govaert Flinck :*
Portretul unei fete (114×87 cm), Haga, Mauritshuis.
324. *Govaert Flinck :*
Isaac îl binecuvîntează pe Iacob (117×141 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
325. *Atribuit lui Ferdinand Bol (Rembrandt ?) :*
Elisabeth Bas (112×92 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
326. *Ferdinand Bol :*
Soția artistului (87×72 cm), München, Alte Pinakothek.
327. *Ferdinand Bol :*
Portretul unui adolescent (128×99 cm), Haga, Mauritshuis.
328. *Ferdinand Bol :*
Băiat în port polonez (158×120 cm), Rotterdam, Muzeul Boymans-van Beuningen.
329. *Ferdinand Bol :*
Visul lui Iacob (128×97 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
330. *Jacob Backer :*
Argintarul Jan Lutma (97×71 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
331. *Gerbrandt van den Eeckhout :*
Petrecere muzicală ; în trecut în comerțul de artă berlinez.
332. *Gerbrandt van den Eeckhout :*
Soldați în camera de gardă (52×42 cm), Murnau, colecție particulară.

333. *Willem Drost :*
Betsabeea cu scrisoarea lui David (101×86 cm), Paris, Luvru.
334. *Willem Drost :*
Portret de femeie (61×49 cm), Londra, colecţia Wallace.
335. *Aert de Gelder :*
Drumul spre Golgotha (72×59 cm), München, Alte Pinakothek.
336. *Aert de Gelder :*
La porţile templului (70×91 cm), Haga, Mauritshuis.
337. *Aert de Gelder :*
Portretul unui domn (86×73 cm), Hanovra, Landesgalerie.
338. *Aert de Gelder :*
Familia Boerhave (104×173 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
339. *Nicolaes Maes :*
Portretul unei doamne (94×76 cm), Leningrad, Ermitaj.
340. *Nicolaes Maes :*
Portretul unui domn (70×58 cm), Hanovra, Landesgalerie.
341. *Jan van Huysum :*
Vas cu flori (79×60 cm), Londra, colecţia Wallace.
342. *Eglon Hendrick van der Neer :*
Doamnă gătindu-se (49×39 cm), Haga, Mauritshuis.
343. *Eglon Hendrick van der Neer :*
Două perechi (83×69 cm), Capetown, colecţia prinţesei Labia.
344. *Eglon Hendrick van der Neer :*
Regele Candaules îşi arată soţia lui Gyges (68×99 cm), Düsseldorf, Staatliche Kunstsammlungen.
345. *Jan Verkolje :*
Mesajul (59×54 cm), Haga, Mauritshuis.
346. *Godfried Schalcken :*
Diana cu nimfele sale (83×62 cm), Castelul din Pommersfelden.
347. *Godfried Schalcken :*
Jupiter şi Semele (147×112), Castelul din Pommersfelden.
348. *Adriaen van der Werff :*
Sfînta Familie cu ramura de cireş (38×29 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
349. *Adriaen van der Werff :*
Izgonirea Agarei (76×62 cm), München, Alte Pinakothek.
350. *Adriaen van der Werff :*
Faun şi nimfă (294×155 cm), Kassel, Staatliche Gemäldegalerie.

351. *Adriaen van der Werff :*
Pastorală (46×38 cm), Berlin, Staatliche Museen.
352. *Adriaen van der Werff :*
Sfînta Familie cu sf. Ioan (58×45 cm), München, Alte Pinakothek.
353. *Adriaen van der Werff :*
Pastorală (58×48 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.
354. *Adriaen van der Werff :*
Portret de fată (75×61 cm), colecţie particulară germană.
355. *Adriaen van der Werff :*
Bucătăreasa şi vînătorul ; New York, colecţie particulară.
356. *Joost Suttermans :*
Portret de copil (93×71 cm), Raleigh (North Carolina), Museum of Arts.
357. *Pieter Franchoys :*
Portretul unui domn (82×67 cm), Frankfurt pe Main, Städelsches Kunstinstitut.
358. *Pieter Franchoys :*
Portretul unui tînăr domn (77×57 cm), Berlin, Staatliche Museen.
359. *Cornelis de Vos :*
Portretul unei patriciene din Anvers (120×90 cm), Londra, colecţia Wallace.
360. *Cornelis de Vos :*
Portret de femeie, colecţie particulară americană.
361. *Cornelis de Vos :*
Portretul unor soţi (165×222 cm), Berlin, Staatliche Museen (ars).
362. *Cornelis de Vos :*
Familia artistului (188×162 cm), Bruxelles, Galeria Regală de pictură.
363. *Cornelis de Vos :*
Portret de familie (158×184 cm), Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
364. *Cornelis de Vos :*
Abraham Grapheus (120×102 cm), Anvers, Galeria Regală de pictură.
365. *Cornelis de Vos :*
Portret de copil (80×55 cm), Frankfurt pe Main, Städelsches Kunstinstitut.
366. *Cornelis de Vos :*
Portretul unui băiat (74×62 cm), Viena, Akademie-Galerie.
367. *Cornelis de Vos :*
Fiicele artistului (78×92 cm), Berlin, Staatliche Museen.
368. *Joos van Craesbeeck :*
Prînzul ; colecţie particulară germană.

369. *Egidius van Tilborch :*
Portret de familie (92×123 cm), Rotterdam, Muzeul Boymans- van Beuningen.

370. *Gonzales Coques :*
Tînărul savant și soția sa (41×58 cm), Kassel, Staatliche Gemäldegalerie.

371. *Gonzales Coques :*
Atelierul pictorului (65×81 cm), Schwerin, Staatliches Museum.

372. *Gonzales Coques :*
Portretul unei doamne (17×13 cm), Londra, National Gallery.

373. *Gonzales Coques :*
Portret de familie (67×90 cm), Dresda, Staatliche Kunstsammlungen.

374. *Gonzales Coques :*
Familie (63×85 cm), Londra, National Gallery.

375. *Gonzales Coques :*
Familie într-un parc (115×173 cm), Londra, colecția Wallace.

376. *Gonzales Coques :*
Părinți și copiii lor făcînd muzică (54×71 cm), Londra, colecția Wallace.

377. *Michiel Sweerts :*
Portret de fată (44×37 cm), colecție particulară britanică.

378. *Michiel Sweerts :*
Vizita făcută unor ciobani poposind (74×98 cm), Roma, Accademia di S. Luca.

379. *Michiel Sweerts :*
Văzul (74×59 cm), Canada, colecție particulară.

380. *Michiel Sweerts :*
Gustul (74×59 cm), Canada, colecție particulară.

381. *Michiel Sweerts :*
Bărbați scăldîndu-se (110×164 cm), Strasbourg, Galeria de pictură.

382. *Michiel Sweerts :*
Atelierul pictorului (71×74 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.

383. *Michiel Sweerts :*
Lecția de desen (76×110 cm), Haarlem, Frans-Hals-Museum.

384. *Atribuit lui Michiel Sweerts :*
Adolescent desenînd (31×40 cm), Cambridge, Fitzwilliam-Museum.

385. *Michiel Sweerts :*
În fața căminului (100×95 cm), München, Alte Pinakothek.

386. *Michiel Sweerts :*
Mirosul (67×61 cm), Roma, colecția A. Busiri Vici.

387. *Michiel Sweerts :*
Jucătorii de table (48×38 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
388. *Michiel Sweerts :*
Portretul lui Jeronimus Deutz (100×75 cm), Amsterdam, Rijksmuseum.
389. *Michiel Sweerts :*
Dublu portret (22×17 cm), Amsterdam, colecția A. Schwarz.
390. *Joos de Momper :*
Peisaj montan (46×75 cm), Wuppertal, Städtisches Museum.
391. *Lucas van Uden :*
Peisaj cu drumeți ; Wuppertal, colecție particulară.
392. *Lucas van Uden :*
Peisaj cu munți stîncoși (41×71 cm), Hanovra, Landesgalerie.
393. *Lodewyck de Vadder :*
Trecătoarea (32×51 cm), München, Alte Pinakothek.
394. *Jacques d'Arthois :*
Canalul din pădure (245×242 cm), München, Alte Pinakothek .
395. *Jan Siberechts :*
Căruță țărănească și păstoriță (133×200 cm), Neu-Hemmerich bei Frechen, colecția C. Berk.
396. *Jan Siberechts :*
Trecerea prin vad (150×205 cm), Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (tablou împrumutat).
397. *Jan Siberechts :*
Vadul (121×105 cm), Amsterdam, Galeria Regală de pictură.
398. *Jan Siberechts :*
Căruța cu zarzavat (65×54 cm), Londra, National Gallery.
399. *Jan Siberechts :*
Gospodărie țărănească (158×241 cm), Bruxelles, Galeria regală de pictură.
400. *Jan Siberechts :*
Peisaj cu vad (65×53 cm), Berlin, Staatliche Museen.
401. *Jan Siberechts :*
Păstorițe adormite (108×84 cm), München, Alte Pinakothek.
402. *Jan Siberechts :*
Doamnă gătindu-se (58×57 cm), (Copie în acuarelă, după pînza arsă în incendiul Muzeului Boymans din Rotterdam, 1864).
403. *Jan Siberechts :*
Peisaj din Sudul Angliei (62×73 cm), colecție particulară germană.

CUPRINS

MAEȘTRI OLANDEZI (urmare)

Maeștrii Școlii de la Utrecht ; peisagiștii italienizanți și academiștii din Haarlem Gerard van Honthorst, Dirck van Baburen, Jan van Bijlert, Paulus Bor, Nicolaes van Galen, Cornelis van Poelenburgh, Jan Asselijn, Adam Pijnacker, Johannes Hackaert, Pieter van Laer, Jan-Baptist Weenix, Jan de Bray, Cesar Boëtius van Everdingen 5

Hendrick Terbrugghen 38

Nicolaes Berchem 46

Jan Both 55

Carel Dujardin 59

Melchior d'Hondecoeter și Jan Weenix . 67

Portretiști :

Michiel Janszoon Mierevelt, Jan van Ravesteyn, Nicolaes Elias, Cornelis van den Voort, Paulus Moreelse, Judith Leyster, Johannes Verspronck, Bartholomeus van der Helst 75

Thomas de Keyser 92

Portretiştii din cercul lui Rembrandt :
Jan Lievens, Govaert Flinck, Ferdinand Bol, Jacobus Backer, Gerbrandt van den Eeckhout, Willem Drost, Aert de Gerder, Nicolaes Maes 97
Epoca tîrzie
Eglon Hendrick van der Neer, Jan Verkolje, Godfried Schalcken 116
Adriaen van der Werff 122

MAEŞTRI FLAMANZI

Portretiştii flamanzi . . . . . .
Philippe de Champaigne, Joost Suttermans, Pieter Franchoys 129
Cornelis de Vos 132
Gonzales Coques 140
Michel Sweerts 152
Peisajul flamand :
Lucas van Uden, Lodewyck de Vadder, Jacques d'Arthois 162
Jan Siberechts 172
Lista ilustraţiilor 184

REDACTOR : GHEORGHE SZEKELY
TEHNOREDACTOR : ELENA DINULESCU

BUN DE TIPAR :
APĂRUT 1978. COLI DE TIPAR : 8,17 ; PLANŞE 48
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 75(492)
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7
TIRAJUL : 14000 EX.

Tiparul executat sub cd. 139 la I. P. „Filaret", str. Fabrica de chibrituri nr. 9—11, Bucureşti. Republica Socialistă România

Biblioteca de artă

242

Arte și civilizații

Eduard Plietzsch

pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

«Pictura olandeză a fost atît de multilaterală, incit fiecare epocă și-a putut alege, din acest belșug de artă, ceea ce răspundea gustului ei, lăsînd la o parte ceea ce nu o mai satisfăcea. Favoarea publicului se îndrepta mereu către un alt maestru din trecut, fără ca aceste revalorizări și devalorizări să vlăguiască substanța artei olandeze.

. . . . . .

Nu e cazul să considerăm cu trufie unele greșeli de judecată comise de înaintașii noștrii, greșeli care azi ni se par de neînțeles ; aprecierile noastre estetice sînt la fel de supuse spiritului, concepțiilor despre artă și gustului vremii căreia îi aparținem.»

EDUARD PLIETZSCH

Vol. I și II lei 39

Eduard Plietzsch

pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

2

Eduard Plietzsch

pictori olandezi și flamanzi din secolul al XVII-lea

Editura Meridiane